ISSN 0130-6405

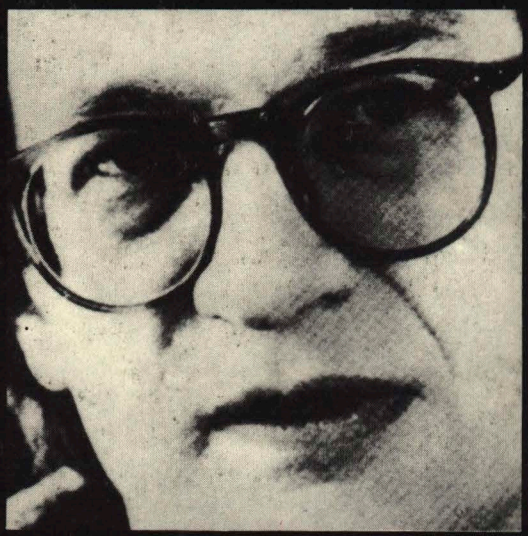
89

4

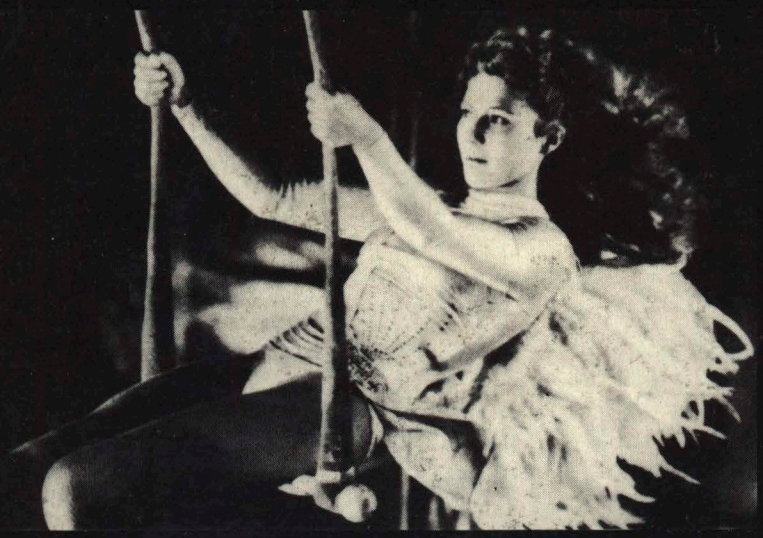
ИСКУССТВО КИНО

"ФЕЛИКС"- ЕВРОПЕЙСКИЙ БРАТ "ОСКАРА"

26 ноября 1988 года в Западном Берлине впервые состоялась церемония вручения нового кинприза (читайте об этом в подборке материалов, посвященных фильмам-лауреатам)

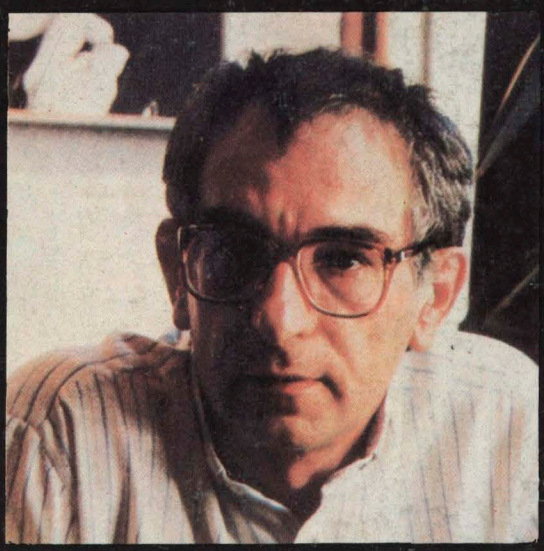


Вим Вендерс (ФРГ), режиссер фильма "Небо над Берлином", удостоенный Европейского кинприза "За лучшую режиссуру"



"Небо над Берлином"

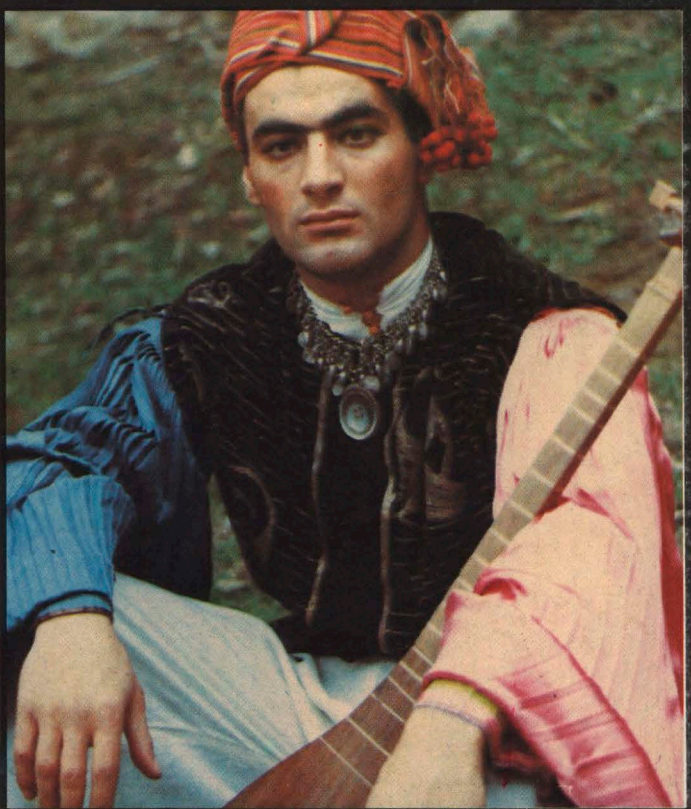
Кшиштоф Кесьлёвский (Польша), режиссер "Короткого фильма об убийстве", получившего приз "За лучший фильм"



"Короткий фильм об убийстве"

Европейский киноприз 1988 года "За лучшее художественное оформление" получили Г. Алекси-Месхишвили, Н. Сандукели, Ш. Гоголашвили – художники фильма "Ашик-Кериб" (режиссеры С. Параджанов и Д. Абашидзе, "Грузия-фильм")

Али-ага – Р. Чхиквадзе



Ашик-Кериб – Ю. Мгоян

Макс фон Сюдов – лауреат приза "За лучшую мужскую роль" в фильме "Пеллезавоеватель" (Дания)

Макс фон Сюдов

Ежемесячный журнал
Орган Союза
кинематографистов СССР
Выходит с января 1931 года

Главный редактор
Щербаков К. А.

Редколлегия
Абдрашитов В. Ю.
Бланк Б. Л.
Вайсфельд И. В.
Гелейн И. И.
Гельман А. И.
Герасимов А. Н.
Герман А. Ю.
Голдовская М. Е.
Гребнев А. Б.
Григорьев Е. А.
Гукасян Ф. Г.
Гурченко Л. М.
Дмитриев В. Ю.
Ибрагимбеков Р. И.
Игнатьева Н. А.
(зам. главного редактора)
Караганов А. В.
Козлов Г. Ф.
(зам. главного редактора)
Мащенко Н. П.
Медведев А. Н.
Норштейн Ю. Б.
Рубанова И. И.
Савицкий Н. В.
Саканян Е. С.
Синельников В. Л.
Стишова Е. М.
Сулькин М. С.
(ответственный секретарь)
Толстых В. И.
Уралов О. В.
Фомин В. И.
Франк Г. В.
Шенгелая Э. Н.
Шинарбаев Е. Б.

ИСКУССТВО КИНО

4 89

СОДЕРЖАНИЕ

За рубежом

«Феликс» — брат «Оскара»

3 Обращение европейских режиссеров

5 **Николай Савицкий.** Сияние европейских «звезд»...

8 **Андрей Шемякин.** По направлению к Адаму, или Вим Вендерс

18 **Тадеуш Соболевский.** Все мы убийцы?

21 **К. Разлогов.** Кармен Маура на грани нервного срыва

Современность и экран

Новая модель кинематографа

23 **Мурат Ауэзов.** Начало

Свободная тема

Два мнения

32 **Юрий Карабчиевский.** В поисках уничтоженного времени

45 **З. Миркина.** Открытое письмо

Вопросы и мысли

54 **Александр Гельман.** Как быть с консерваторами?

Необязательные заметки

56 **В. Демин.** Не сесть бы на мель!..

Кинематограф 80-х. Дневник

Разборы и размышления

59 **Лев Закс, Валентин Лукьянин.** Зима 88/89

Точка зрения

61 **Владимир Дмитриев.** Комментарий к чужому разговору

Разборы и размышления

64 **Александр Аронов.** Водопад и кукла

67 **Валерия Притуленко.** Страдания молодого В.

71 Анкета кинокритиков «ИК»

Переписка с читателями

72 Читатели — автору

75 Автор — читателям

Теория, история

78 **В. Фомин.** От человека к «человеческому фактору»
88 **Андрей Тарковский.** XX век и художник

Лаборатория

107 **Ю. Норштейн.** Движение...
113 Переписка с читателями

Иллюзион

122 **Евгений Марголит.** «Щорс»
125 **Наталья Нусинова.** «Правила игры»

Памяти товарища

128 Л. П. Погожева

За рубежом

Чарлзу Спенсеру Чаплину сто лет

132 **В. Божович.** Чарли — миф XX века
134 Чарли Чаплин и «охота на ведьм»
139 **Гости редакции**
140 **Досье «ИК»**

Сюжеты и факты

142 **Ж. Медведев, Р. Медведев.** Кто сумасшедший?

In this issue:
Materials about first winners of the European Film Award:
Article about film director Wim Wenders **(p. 8)**
Reviews of the films: "A Short Film About Killing" ("Krótky film o zabijaniu") by Krzysztof Kieslowsky **(p. 18)**
and "Women on the Verge of Nervous Breakdown" ("Mujeres al borde de un staque de nervious") by Pedro Almodovar **(p. 21)**
New model of cinema on "Kazakhfilm" **(p. 23)**
Jury Karabchievsky and Zinaida Mirkina on "The Repentance" by Tengiz Abuladze and problems of morality in perestroika **(pp. 33, 45)**
"Questions and Thoughts" by Alexander Gelman **(p. 54)**
Are we good at discussing? **(p. 56)**
Reviews of the films "The Address" **(p. 59)**, "Thieves in Law" **(p. 61)**, "The Name" **(p. 64)**, "The Jester" **(p. 67)**
Correspondence **(p. 72)**
Cinema and period of stagnation **(p. 78)**
Andrey Tarkovsky — two speeches **(p. 88)**
In the art laboratory of Jury Norstein **(p. 107)**
"Illusion":
"Shchors" by Alexander Dovzhenko **(p. 122)**
"La regle du jeu" by Jean Renoir **(p. 125)**
To the 100th anniversary of Charles Spencer Chaplin **(p. 132)**
Dossier "IK" **(p. 140)**
Zhores Medvedev and Roy Medvedev: documentary novel "Whoever is Mad?" **(p. 142)**

©
Журнал
«Искусство кино», 1989

Оформление
Рыбакова А. И.
Художественный редактор
Мишунина Л. В.
Корректор
Элькина Г. Г.

Адрес редакции:
125319 Москва, А-319,
ул. Усиевича, 9.
Телефон 151-02-72
Сдано в набор 24.01.89.
Подп. к печати 22.03.89. А08224
Формат бумаги 70×100 1/16,
печ. л. 11,25,
усл. печ. л. 14,65, уч.-изд. л. 17,6
Печать офсетная.
Тираж 53 000. Заказ 235
Ордена Трудового Красного Знамени
Чеховский полиграфический комбинат
Государственного комитета СССР
по делам издательств,
полиграфии и книжной торговли.
142300, г. Чехов Московской области

Издание Союза
кинематографистов СССР

Цена 1 руб. 30 коп.

Фото и адреса актеров
редакция не высылает

«Феликс» — брат «Оскара» Обращение европейских режиссеров

Дорогие друзья!

Мы все больше и больше осознаем тот факт, что печатное слово вытесняется из нашей жизни движущимися образами, что галактика Гуттенберга оказывается поглощенной галактикой Люмьера. То, что начиналось как новый аттракцион на городских ярмарках, выросло в искусство беспрецедентной силы, искусство, которое очень помогло появиться на свет таким вдохновенным людям, как Чаплин, Эйзенштейн, Бунюэль, сегодня с помощью электроники развилось в самое важное средство общения и передачи мировой культуры.

Неожиданный поворот сюжета или обаяние актера так сильно воздействуют на наше воображение, что во всем мире пустеют улицы, когда по телевидению идет очередная часть популярного телесериала. Другими словами, все мы, причастные к кинематографу — в равной степени и режиссеры, и драматурги, и актеры,— имеем ни с чем не сравнимое влияние на запросы и вкусы людей, а значит, и на современные человеческие ценности. Всего лишь игрушка, но такая, которая стала мощным средством общения, наделила нас уникальной властью, и настало время взять на себя ответственность, которая этой власти сопутствует.

Фильмы, пользующиеся всемирной известностью, особенно те, что передаются через спутники во многие страны, говорят миллионам и миллионам зрителей то, что мы хотим им сказать. Несомненно, мы обладаем властью оказывать влияние на целые континенты. Однако при этом существует реальная опасность культурного однообразия, падения художественного вкуса и уничтожения интеллектуальных и духовных ценностей; опасность того, что это наше влияние вызовет постепенное подавление национального самосознания, национального языка, подавление нашего врожденного чувства восхищения естественной красотой «непохожести», разнообразия, существующего во вселенной.

Поэтому ситуация складывается так, что новая и часто вызывающая восторг «всемирная власть» движущихся образов постепенно превращается в угрозу существованию европейской культуры. Кино, рожденное в Европе и много лет утверждавшее богатство традиций и многообразие идеалов континента, кино, познакомившее мир с тем, что значит быть европейцем, и давшее жизнь таким лентам, как «Последний человек», «Страсти Жанны д'Арк», «Броненосец «Потемкин», «Кабинет доктора Калигари», «Великая иллюзия», «Набережная туманов», «Похитители велосипедов», «На последнем дыхании», «Виридиана» и «Дорога»,— это европейское кино постепенно вытесняется с экранов кинотеатров и телевизоров.

Но значит ли это, что ничего больше не остается, как оплакивать славное прошлое и прощаться с европейским фильмом? Или нам еще есть что ска-

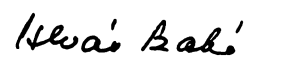
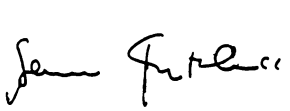
зать о нашем прошлом, есть что поведать о наших верованиях и убеждениях,— есть, воистину, столько всего, что мы объединяемся в попытке дать миру то, что только мы одни и можем дать: европейский опыт?

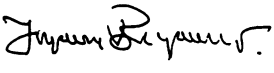
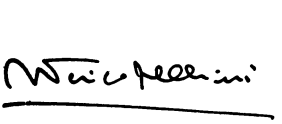
Если ответ утвердительный и мы хотим, чтобы он был услышан, нам следует научиться выражать себя в соответствии с меняющимися обстоятельствами. Больше того, мы должны попытаться сохранить чудесное европейское многообразие, ибо только тогда французский фильм сможет быть французским, итальянское кино — сохранить свой неповторимый итальянский юмор, чешская и польская киношколы — оставаться тем, чем они являются, а немецкие, венгерские, шведские, русские и греческие картины — продолжать обогащать своими цветами широкий спектр киноискусства. Чем вернее мы нашей сущности, или, другими словами, нашей самобытности, тем сильнее мы как единое целое. Не обуздывать друг друга следовало бы нам, а отстаивать наше единство, основанное на разнородности, оберегать общие узы, легко допускающие и даже стимулирующие своеобразие и неповторимость. И только так мы можем защитить себя от кошмара стандартизированного вкуса в искусстве.

Все эти мотивы побудили нас к мысли о необходимости учредить «Европейский киноприз», а в дальнейшем, возможно,— создать Европейскую киноакадемию. У нас нет иной цели, кроме защиты европейской культуры путем сохранения подлинной ценности ее кинематографа, так, чтобы этот кинематограф смог привлечь к себе внимание, которого он достоин, и обрести зрителей во всем мире.

В наши намерения не входит состязаться с кинофестивалями или соперничать с какими-либо кинотеориями и школами. Наш приз, который должен вручаться ежегодно мастерам кино за их выдающиеся заслуги, а также отдельным фильмам, с замечательной внутренней цельностью представляющим европейскую культуру, не задумывался с целью противостоять чему-то: его цель — утвердить нечто. И это нечто есть наша любовь и наша верность тому, что мы зовем своим домом. Имя этому дому — Европа.

Тео Ангелопулос, Ричард Аттенборо,
Ингмар Бергман, Бернардо Бертолуччи,
Вим Вендерс, Клод Горетта, Душан Макавеев,
Иржи Менцель, Маноэль ди Оливейра, Эрик Ромер,
Иштван Сабо, Федерико Феллини, Клод Шаброль

Николай Савицкий

Сияние европейских «звезд»...

Ингмар Бергман

Каждый год в мире устраиваются десятки и сотни кинофестивалей, кинонедель, международных встреч кинематографистов и симпозиумов по проблемам кино. Скромные или обставленные с помпезной роскошью, подчеркнуто серьезные, академически строгие или откровенно увеселительные, парадные, рекламно-коммерческие... Одни привлекают преимущественно деловых людей, на других главными фигурами являются кинематографические знаменитости, к третьим проявляют интерес в основном критики, теоретики и историки киноискусства.

Грандиозный праздник кино, состоявшийся в конце минувшего года в Западном Берлине, не относится, пожалуй, ни к одной из этих категорий, ибо был он по-настоящему уникальным.

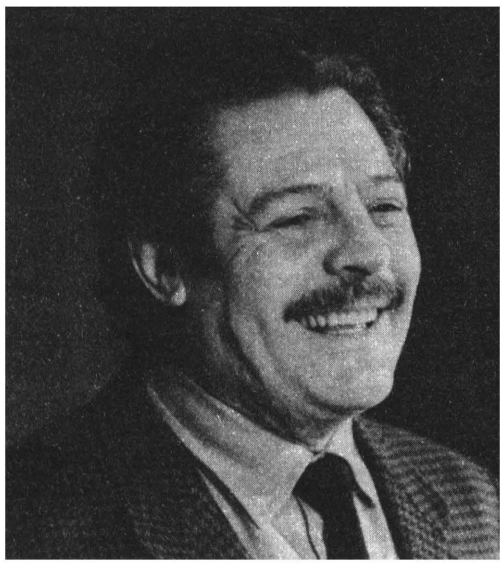
Поводом для праздника послужило событие, которому наверняка дано остаться на видном месте в истории «десятой музы»: 26 ноября 1988 года состоялось первое вручение Европейского киноприза, награды, которая отныне будет регулярно присуждаться кинематографистам нашего континента за высшие достижения в киноискусстве.

Всякое новое дело начинается и движется на первых порах усилиями энтузиастов. Не знаю, кого первого осенила эта замечательная идея — учредить кинематографический приз для Европы. Но известно, что разработка и подготовка проекта отняли около двух лет, и своим успешным претворением в жизнь затея во многом обязана д-ру Фолькеру Хассемеру, западноберлинскому сенатору по делам культуры, одному из самых горячих сторонников новой инициативы.

Впрочем, если бы идея Европриза не обладала изначальной жизнеспособностью и очевидной привлекательностью в глазах поклонников кино и людей, для которых кинематограф — профессиональное занятие, любые усилия даже очень влиятельных деятелей вряд ли смогли бы дать желаемый результат. Решающую роль в данном случае сыграл

исторически утвердившийся авторитет европейского континента, обеспеченный его вкладом в мировую культуру, включая и культуру кинематографическую.

За два месяца до вручения Европейского кинприза было распространено обращение тринадцати крупнейших режиссеров Европы по поводу предстоящего события — обращение это вы только что прочли. Забегая вперед, хочу отметить, что столь представительная пле-



Марчелло Мастроянни

яда всемирно известных художников почти в полном составе присутствовала на торжественной церемонии в западноберлинском Театре дес Вестенс в те часы, когда были названы первые в истории обладатели «Феликса» — так окрестили новую международную награду.

Другое ее название — «Евро-Оскар», и аналогия со знаменитым призом Американской киноакадемии, кстати сказать, отмечающим в мае нынешнего года свое 60-летие, отнюдь не формальна. Как и «Оскар», «Феликс» присуждается в различных творческих категориях. Правда, регламент «Феликса» менее детализирован, но этой награды могут быть удостоены представители почти всех кинематографических профессий.

Но есть и отличия. Если «Оскара» присуждают тайным голосованием, в котором могут принять участие все члены Американской киноакадемии (общественная организация, объединяющая более 4 тысяч кинематографистов США), то обладатели «Феликса» пока выбираются специальным жюри после двухступенчатой номинации. (Говорю «пока», поскольку в дальнейшем, после создания Европейской киноакадемии, проект которой сейчас широко обсуждается и многим видится вполне реальным, процедура, вероятно, изменится и станет более демократичной.) Согласно регламенту «Европриза» каждая европейская страна с собственным кинопроизводством предлагает — в лице своего национального номинатора (от Советского Союза им был заместитель председателя Госкино СССР В. Н. Рябинский) — два новых фильма: один — по разряду «Лучший фильм», другой — в категорию «Лучший «молодой» фильм». Формулировка этой второй по значимости награды, быть может, не самая удачная, вызвавшая недоразумения: часть журналистов истолковала ее как «премию фильму о молодежи», а другие — как приз за лучший режиссерский дебют. На самом же деле речь идет о признании заслуг режиссера, открывающего своим фильмом новую тему или обогащающего арсенал выразительных средств киноискусства. Заметим, что регламент «Оскара» подобной награды не предусматривает, и это отличие представляется мне принципиальным. Ведущий телепередачи из Театр дес Вестенс («ZDF» — «Второе западногерманское телевидение» — транслировало прямой репортаж на 18 стран, и программу посмотрело более 300 миллионов зрителей) был прав, отметив, что если бы приз существовал раньше, его наверняка удостоились бы Годар и Тарковский.

Сам же «Феликс» в его материальном воплощении выглядит своеобразно: это бронзовая статуэтка высотой 50 сантиметров, в стилизованной под примитив манере изображающая молодого человека, бережно держащего на руках голубку. «Дух Молодости, защищающий Свободу» — так назвал свое произведение известный западноберлинский скульптор Маркус Люперц. Символ евро-

пейского киноискусства, поэтически окрыленного и нуждающегося в защите? Может быть, и так...

Однако в тот памятный вечер, когда на сцене старинного театра появлялись, сменяя друг друга, первые лауреаты Европейской кинопремии, многочисленные зрители и представители прессы меньше всего, наверное, обращали внимание на внешний вид приза. Центром всеобщего интереса стал парад кинематографических знаменитостей, беспрецедентный и по составу, и по числу участников.

О торжественной церемонии в Театре дес Вестенс газеты заранее писали как о «вечере тысячи звезд», и могу засвидетельствовать, что эта характеристика содержала лишь малую долю преувеличения. Действительно, где и когда еще можно встретить собравшихся вместе Джину Лоллобриджиду, Джульетту Мазину, Орнеллу Мути, Настасию Кински, Джоан Коллинз, Микеле Плачидо, Эрланда Юсефсона, Рольфа Хоппе, Макса фон Сюдова, Бена Кингсли, Изабель Юппер, Никиту Михалкова, Антонио Гадеса, Марчелло Мастроянни?.. Перечисляя и дальше имена актрис и актеров, присутствовавших на вручении «Евро-Оскара» (даже ограничиваясь лишь всемирно известными именами), можно было бы составить конкуренцию соответствующему разделу кинематографического «Кто есть кто», что в наши задачи, разумеется, не входит. Из режиссеров, кроме тех мэтров, чьи подписи стоят под «Обращением», надо назвать Луи Малля, Кшиштофа Кесьлёвского, Кшиштофа Занусси, Сергея Параджанова, Александра Сокурова, Карена Шахназарова, Марту Мессарош, Мирчу Данелюка — продолжить этот перечень тоже не составляет труда. Такому составу участников вправе позавидовать едва ли не все самые крупные международные кинофестивали, а программу любого из них могли бы украсить многие из сорока семи фильмов, отобранных Номинационным комитетом (председатель — швейцарский продюсер Жорж Рейнхарт) в качестве финалистов творческого соревнования в двенадцати различных категориях. Заявленные от нас фильмы «Ашик-Кериб» С. Параджанова и «Дни затмения» А. Сокурова вошли в число претендентов на высшую европейскую награду, получив номинацию по трем категориям: «За лучшую режиссуру» («Ашик-Кериб»); «За лучший «молодой» фильм» («Дни затмения»); «За лучшее художественное оформление» («Ашик-Кериб»).

Окончательные итоги подвело жюри в составе семи видных европейских кинематографистов, работавшее под председательством Изабель Юппер. Среди лауреатов в основных категориях:

«Небо над Берлином» (ФРГ), режиссер Вим Вендерс — приз «За лучшую режиссуру»;

«Короткий фильм об убийстве» (Польша), режиссер Кшиштоф Кесьлёвский — приз «За лучший фильм»;

«Женщины на грани нервного срыва» (Испания), режиссер Педро Альмодовар — приз «За лучший «молодой» фильм»;

Кармен Маура — приз «За лучшую женскую роль» («Женщины на грани нервного срыва»);

Макс фон Сюдов — приз «За лучшую мужскую роль» («Пелле-завоеватель», Дания);

Пелле Хвенегард — приз «За лучшую роль молодого исполнителя» («Пелле-завоеватель»).

Советская программа получила следующие награды:

«Дни затмения» — приз «За лучшую музыку», композитор Юрий Ханин;

«Ашик-Кериб» — приз «За лучшее художественное оформление», художники Г. Алекси-Месхишвили, Н. Сандукели, Ш. Гоголашвили[1].

Кроме того, жюри Европейского киноприза отметило специальными наградами Ингмара Бергмана и Марчелло Мастроянни — «За вклад в киноискусство на протяжении всей творческой жизни» и присудило Почетного «Феликса» Ричарду Аттенборо, принимая во внимание его заслуги как кинорежиссера и многогранную общественную деятельность.

Западный Берлин — Москва

[1] Материалы об этих фильмах читайте в следующем номере «Искусства кино».

«Феликс» — брат «Оскара»

Андрей Шемякин

По направлению к Адаму, или Вим Вендерс

Лучше поздно, чем никогда: в октябре 1987 года Вим Вендерс приехал в нашу страну. Прославленный западногерманский режиссер привез практически все свои последние картины, начиная с «Американского друга» и кончая фильмом «Небо над Берлином», к тому времени только что получившим премию за режиссуру в Канне. Не хватало, правда, трех короткометражных «кинодневников»: «Нью-Йорк, март 82» (1982), «Комната 666» (1982) и «Токио-га» (1985). Особенно жаль было «Комнаты...» — в апартаментах под таким апокалиптическим номером, как писали критики, состоялось импровизированное совещание мэтров, собравшихся на Каннский фестиваль 1982 года, и Вендерс заснял «говорящие головы» Годара, Антониони, Фасбиндера, Херцога. А о чем они могли говорить, как не о кризисе европейского кино, тем более в присутствии «везунчика» из США Стивена Спилберга?

Но зато американский период творчества Вендерса предстал перед советскими зрителями в своей концептуальной и стилистической завершенности. А после того как ретроспектива закончилась и я, как водится, полез в лихорадочно, по свежим следам делавшиеся записи,— Вендерс дал несколько пресс-конференций, об одной из них я расскажу позже,— возникло желание понять, как связано «Небо над Берлином» с американским опытом режиссера, какой путь его привел к этой картине, ныне удостоенной почетнейшего «Евро-Оскара-88».

В нашей критике уже сложился устойчивый взгляд если не на каждую картину Вендерса по отдельности — здесь были лакуны,— то на весь период в целом.

Из «паломничества Вендерса» в США — а оно затянулось на восемь лет (1978—1985) — следовало, во-первых, что европейское «авторское» кино вообще и «молодое немецкое кино» в частности неуклонно космополитизируется[1], и во-вторых, что сам режиссер увлекся самоцитированием и какими-то абстрактными построениями, погрузившись в мир, стилизованный под старое американское повествовательное кино, и незаметно для себя в картине «Париж, Техас» пришел к апологетике консервативного сознания, коль скоро заговорил «о бесплодной попытке восстановления семьи»[2] и опрометчиво склонился к тому, чтобы поставить «знак равенства между консерватизмом американского сознания и сознанием вообще»[3]. После столь сурового приговора, выне-

[1] См.: Краснова Г. Вим Вендерс «открывает» Америку.— В кн.: Кинематограф Западной Европы и проблемы национальной самобытности. М., 1985, с. 62—64.

[2] Дмитриев В., Разлогов К.: Обновление, которого... нет.— «Искусство кино», 1987, № 9, с. 116.

[3] Там же.

сенного авторитетными киноведами, «самоцитирование» выглядело печальной, но закономерной расплатой за охранительство («консерватизм» — слово более туманное) и застой в эстетике, если уж договаривать до конца.

Правда, критика Вендерсом культурной экспансии «американизма» не без основания прослеживалась киноведами на протяжении всего его режиссерского пути, а это плохо совмещается с воспеванием американских «корней и истоков». Но, стало быть, «Париж, Техас» не такая простая картина, если одни видят в ней лишь мелодраму, только «вызывающе подробно рассказанную»[4], а другие — чистую политику, к коей Вендерс, в отличие от Фасбиндера, не питал особых симпатий?

Вспомним, что писали о нем в 70-е, и не только у нас, но и на Западе. Итак, Вендерс — талантливый, самобытный последователь Антониони, сосредоточенный на проблеме отчуждения человека в современном буржуазном обществе. Аналитик и поэт. Мастер игры с жанром, стилем, героем, «насмотренный» в классическом американском кино, этакая «крыса синематеки», как французские режиссеры «новой волны», и одновременно философ, как некоторые из его собратьев по «новой волне» немецкой. Неторопливый исследователь многообразных кинематографических мифов и их отношения к реальности. Достойный наследник и продолжатель традиций классической кинокультуры Европы.

Да и в Америку он поехал не для того, чтобы (подобно, допустим, Форману) начать все с нуля. Она присутствовала в его художественном сознании постоянно, с того момента, как он стал работать в кино (в 1972 году режиссер экранизировал роман классика литературы США Натаниэля Готорна «Алая буква»). Кроме того, отправляясь за океан, Вендерс следовал западноевропейской традиции паломничества в Новый Свет, которая, однако, побуждала оценивать прежде всего ее саму, переосмыслить ее и высказываться не столько об американской реальности, сколько о мифах, этой реальностью порожденных.

Здесь-то и заложена новизна его художественного опыта. Старшие современники режиссера, как и он сам до фильма «Париж, Техас», почти и не искали в дальних краях положительного начала. Они с раздражением видели в Америке «землю без будущего, землю людей, не желающих взрослеть, цепляющихся за свое биологическое и историческое детство»[5]. Такой запечатлел ее, например, духовный предшественник Вендерса Антониони в фильме «Забриски Пойнт» (1969), хотя скепсис итальянского режиссера относительно «сытой» Америки во многом уравновешивался его явной симпатией к Америке протестующей. И политическая драма приобрела при всей критичности автора, направленной конкретно на Америку, достаточно универсальный характер. По этому пути пошли в 70-е годы и некоторые другие «паломники». Обличая Америку, они искали в ней какое-то иноприродное пространство. Развенчивая Американскую Мечту, великую утопию о свободной жизни на свободных территориях, они искали в ней подтверждение своим мыслям о тотальной отчужденности человека в современном буржуазном обществе.

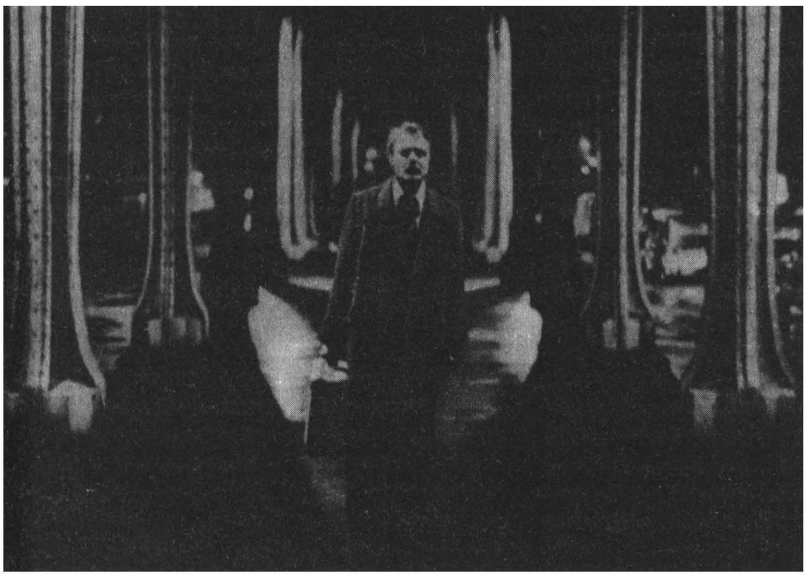
Эта тенденция западноевропейского кинематографа — критика Америки как мифа — достигает своего апогея в фильме «Строшек» Вернера Херцога (1977), соотечественника Вендерса. «Строшек», собственно, вообще не об Америке — он об ужасе реализованной мечты изгоя о свободе, оборачивающейся самоубийством в индейской резервации.

«Американский друг» (1978) Вендерса как будто начинается там, где «Строшек» заканчивается. Фильмы сравнивали неоднократно, причем всякий раз отмечали, что негативно-сходного в отноше-

[4] См.: Агишева Н. Как живешь, человек? — «Литературное обозрение», 1987, № 9, с. 90.

[5] Затонский Д. Художественный мир Петера Хандке.— В кн.: Хандке П. Повести. М., 1980, с. 12.

нии обоих режиссеров к Америке больше, нежели различий, обусловленных художническим своеобразием каждого. Америка Херцога — подлинное царство отчуждения, и вольные пространства вокруг персонажей лишь оттеняют внутреннюю несвободу индивидуума, рискнувшего им довериться и жить в соответствии с канонами официальной мифологии свободного предпринимательства и личной инициативы. Что же касается Америки Вендерса, то здесь это не столько страна, сколько *отношение к Европе,* воплощенное в конкретном человеке, одном из героев фильма — американце Рипли. И уже это отношение вписано режиссером в многослойный и многосложный контекст, препятствующий однозначным определениям.



«Американский друг»

По внешним признакам «Американский друг» — типичный триллер: герою фильма, художнику-реставратору, зарабатывающему на жизнь изготовлением рам для картин, предложили убить человека за приличное вознаграждение, уверяя бедного неудачника в том, что он смертельно болен, а деньги пригодятся жене и детям. Но это был не просто триллер, а еще и, как выразился бы В. Дмитриев, «радостный экзерсис киномана». Второй, ассоциативный план повествования Вендерс наполнил опознавательными знаками, отсылающими к классике жанра, американскому полицейскому фильму 30—40-х и французскому «черному» фильму 50-х годов, и в такой системе эстетических координат переосмыслил сам жанр, поставив ленту на грань пародии, высветив значительную долю условности и абсурдности криминальных ситуаций. И все же полупародийный, полуаллюзионный кинематографический пласт не превращает ленту Вендерса в «кино ради кино». Он прежде всего дает представление о *школе,* об источниках, вдохновлявших режиссера в процессе съемок,— недаром картина посвящена директору Французской синематеки ныне покойному Анри Ланглуа,— но заимствования не являются самоцелью, кинематографической игрой для посвященных.

Истинная проблема фильма заложена в его названии. Кто такой Рипли? Наглый завоеватель, враг под маской друга (именно с его «подачи» Джонатана впутывают в уголовное дело), или же заигравшийся мужчина-ребенок, не ведающий, что творит, или всего лишь жертва ложного представления о себе? Вендерс делает его посредником между Америкой и Германией, но само посредничество мистифицировано, ибо продает-то он картины американского ху-

дожника Дерруотта (эту роль сыграл классик авторского кино США Николас Рей), сказавшегося умершим и вследствие этого весьма «покупаемого».

Таким образом, перед нами фильм о подменах, вольных и невольных, о самообманах — главной вине и беде уже даже не столько Рипли, сколько Джонатана. В чужой для них игре запутались оба, но Джонатану она стоила жизни. Поначалу, правда, Вендерс не хотел уби-

взаимоотношений европейского менталитета и американского стиля жизни. В Голливуде, куда его пригласил Ф. Ф. Коппола, он рассчитывал эти мотивы развить и уточнить, поэкспериментировав с жанром и стилем «кино по-американски». В Голливуде начались различные сложности, прежде всего с фильмом «Хамметт», отнявшим у режиссера четыре года и мало чем напоминающим тот фильм, который должен был появить-

«Хамметт»

вать героя — решение пришло в ходе съемок, история о *выживании*, по словам Вендерса, превратилась в историю о *воле к смерти*[6], однако сам поворот оказался симптоматичным для режиссера, для его тогдашнего крайне пессимистического мировосприятия.

В «Американском друге» оказались затронуты почти все мотивы, которые Вендерс далее будет разрабатывать в картинах «американского» периода, включая и ленту «Положение вещей», снятую в Португалии. Это мотив ложного бытия и поисков своего истинного «я», мотив Дома и Семьи, разрушенных агрессивным вмешательством извне, мотив

ся на свет. Но еще до «Хамметта» Вендерс отдал дань своему учителю и другу Николасу Рею и снял о нем фильм очень жестокий и очень нежный. В творчестве Вендерса эта картина и поныне остается самой дискуссионной.

Спорят о том, документальная это лента или документально-игровая; о вкладе каждого из режиссеров — Рея и Вендерса — в картину; наконец, о праве Вендерса на то, чтобы ни на минуту не выпускать из поля зрения смертельно больного Рея (о том, что он болен, стало известно во время съемок «Американского друга») и демонстрировать зрителю *процесс* его умирания. Но замысел этой совместной работы глубок и сложен. Рей снимает с помощью Вендерса последнюю работу — фильм «Молния над водой». Одновременно по ходу съемок он показывает фрагменты из своих старых

[6] Философское понятие, введенное в оборот Шопенгауэром, чья концепция личности и толкование картины мира оказали на режиссера большое влияние.

лент, рассуждает, читает лекции, спорит,— словом, пытается понять с помощью Вендерса, что он, Рей, сделал в кино и что кино сделало с ним. И приходит к выводу, что его кино — это переходящая из фильма в фильм идея *возвращения домой,* обретения права жить на своей земле в спокойствии, равенстве и счастье.

Понятно, что перед нами кинематографическая модификация Американской

«Алиса в городах»

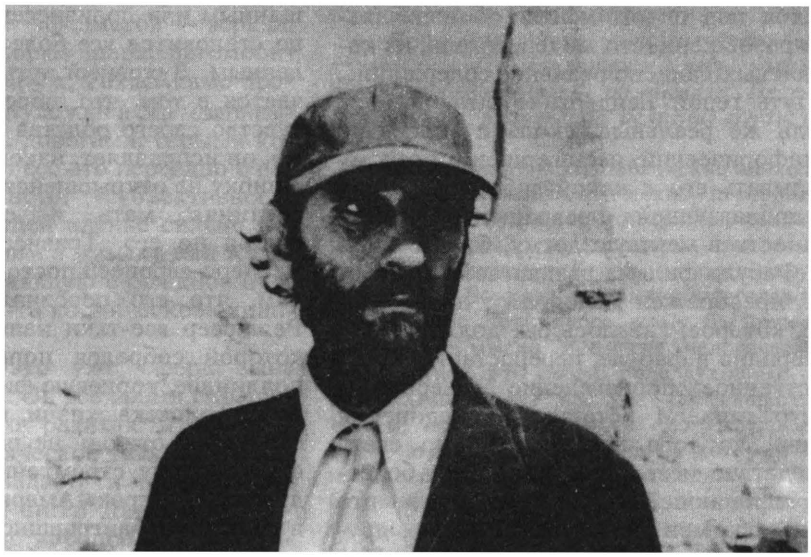
Мечты. Но фильм Вендерса вбирает в себя ленту Рея, а младший собрат ставит картину совсем о другом — о смерти последнего романтика, вынужденного жить в прагматическом мире, и о смерти старого американского кино. А происходит это потому, что нынешнее телевидение и видео (а нам дают возможность увидеть, как выглядит умирающий Рей на телекамерах — налицо та самая деловитая, остраненная холодность и режиссерское бездушие, в котором облыжно обвиняли Вендерса) разрушили старую кинокультуру. Как говорил режиссер на пресс-конференции 13 октября 1987 года: поскольку «на экране каждую минуту должно что-нибудь происходить», кино перестает быть повествовательным и становится информативным, а индивидуальное, авторское начало из творящего становится чисто оформительским, ремесленным. Поэтому у вендерсовского «Реквиема» двойной финал — завершается жизнь и судьба Рея, завершается судьба его искусства. Разумеется, нас вводят и в «творческую лабораторию» мастера, но не в том дело: Рей хочет «вернуть себе уважение перед смертью» — эти слова Вендерс произносит прямо с экрана,— и камера Вендерса должна ему в этом помочь, профессионально и честно.

Такой вот получился кентавр. Документальное и игровое кино сосуществуют здесь практически безболезненно, а вот сами режиссеры, американский и европейский, находятся в отношениях дополнительности, не бесконфликтных внутренне — ведь речь идет о живых людях.

Игровую черно-белую ленту «Положение вещей» (1981), снятую в Португалии в перерыве между съемками многострадального «Хамметта», сам Вендерс считает тупиковым фильмом. В ответ на вопрос автора этих строк, в каком смысле «тупиковым», режиссер ответил, что в обоих: и в смысле искусства («это направление никуда не вело»), и в смысле идей, поскольку пребывание в США затягивалось, и он сделал картину о том, «как он не может снять картину».

Тут же вспоминаются «$8^1/_2$» Фел-

лини, да Вендерс и сам укрепил аналогию: герой фильма, режиссер Фредерик Мунро, так же, как и герой Феллини режиссер Гвидо Ансельми, пытается снять ленту о ядерной катастрофе. Но в отличие от Феллини Вендерс не столько исповедуется, сколько исследует посредством сюжета два типа повествования, два типа кинематографа: европейский (действие как состояние) и американский (состояние как действие).



«Париж, Техас»

Образ первого — стоячая вода в бассейне, за пределами которого бушует океан. Образ второго — бесконечное кружение без цели в трейлере по дорогам, которое может завершиться только смертью. Фредерик Мунро, альтер эго режиссера, пытается сфотографировать убийц своего продюсера — американца Гордона — и погибает сам. Но он успеет снять на пленку их машину, и этот кадр станет последним в фильме Вендерса. Жизнь и кино разделить невозможно.

В «Положении вещей» режиссер достигает пика негативных отношений к Америке, усугубившихся и иными обстоятельствами: «Хамметт» во многом пошел по авантюрному руслу, получился «фильм не о человеке, а о сыщике»; последовательно переосмыслить жанр триллера на этот раз не удалось, в результате — ни то ни се. Пришлось все поставить на карту. «Париж, Техас» должен был стать фильмом-реваншем, и он им стал.

Успех картины часто объясняют тем, что с точки зрения коммерции, это типичный «верняк», мелодрама, история любви, история мужчины, женщины и ребенка и частичного воссоединения семейных связей. О жанре ленты так и писали: «захватывающая смесь реализма и мыльной оперы» — имея в виду классическую для американского телевидения историю, которая требует срочно запастись большим носовым платком. Понятно, что структура мелодрамы, заложенная в фабулу,— «опера». А как быть с «реализмом»?

Но и с жанром Вендерс — превосходный рассказчик — делает что-то странное. Он бесконечно растягивает действие, решительно не давая зрителю увлечься событиями, погружая его в томительную атмосферу ожидания, атмосферу какой-то прозрачности и чистоты человеческих отношений, нуждающихся лишь в одном — в полноценном осуществлении. Он делает физически осязаемой долгую дорогу персонажа к самому себе. Но, очнувшись от ритмического и изобразительного гипноза картины, понимаешь, что пресловутая «простая история» вовсе не способна выдержать нрав-

ственно-философскую нагрузку, возложенную на нее режиссером.

Это не значит, что в фильме непременно нужно искать символы и аллегории как бы помимо и поверх его номинального смысла и, снова возвращаясь к «отчуждению», именно так трактовать сюжет, перипетии взаимоотношений героев или хотя бы меняющийся пейзаж. То, что в 60-е годы у Антониони было откровением, в 80-е годы стало банальностью, пущенной в коммерческий расход под видом мысли об изначальной разобщенности людей, мысли, из которой выхолощено реальное содержание.

Путь героя Вендерса Уолта Трэвиса столь же реальный, сколь и условный, метафорический, не завершен, и поэтому связывать его с какой-либо доктриной, предполагающей превращение живой ценности в мертвую догму, бессмысленно. Фабула фильма раздвигается на глазах, преображая мелодраму; произведение, которое, казалось бы, должно быть исчерпано в фабуле, перерастает в художественное произведение совершенно иного типа. И история воссоединения семьи, до того разметанной по свету вследствие неведомой как будто болезни, проникшей в ее организм,— это лишь фрагмент, по моему мнению, другого сюжета — истории духовного прозрения индивида, которая, став нашим общим достоянием, по мысли автора фильма, не может не привести к духовному исцелению человечества.

Впервые в художественном мире Вендерса человек не чувствует себя заброшенным, потерянным. И равным образом не чувствует себя во власти неведомой силы, предопределяющей все его действия помимо его собственной воли, ведущей к злу или к благу. Режиссер относится к своим героям не как бесстрастный наблюдатель, но и не как безжалостный пророк, угрожающий страшной карой тем, кто посмеет его ослушаться. Я бы назвал его по-старинному: вероучитель. Он и в этой картине, способной буквально заворожить зрителя, высказывает немало горьких истин о современном человеке, зашедшем в лабиринт эгоцентризма, безродности и беспамятства, забывшем о своем истинном предназначении, отказавшемся от главного, неотчуждаемого права личности — быть самой собой. Истины эти относятся не только к человеку, но и к Америке, с которой режиссера теперь связывают сложнейшие отношения: в них старая любовь к американскому кино и новая критика нации.

Последуем за героем, выбирающимся из бездорожья каньона в поисках воды. Он шагает, как сомнамбула, но с каждой встречей, с каждым новым словом, услышанным или произнесенным им, его лицо становится все более и более осмысленным. Духовный путь Трэвиса заключается в том, что, обретя память, речь, чувство своего родства с другими людьми, он исправляет, наконец, свою первую ошибку на открывшейся ему дороге, воссоединяя мать и сына, разлучившихся по его, Трэвиса, вине. И здесь Вендерс-европеец постоянно напоминает нам, что его персонаж — американец. Режиссер все-таки нашел в Америке, с которой собрался попрощаться, нечто подлинное, корневую философию открытости человека жизни, наивность и простодушие, отнюдь не равнозначные инфантильному стремлению жить за счет других. Но «грех» Америки, по Вендерсу, в том, что, заигравшись в мифологию открытых территорий, на которых выплавляется новая, юная нация, американцы стали жить не своей жизнью, а мифами, что обернулось присвоением чужих жизней.

Почему распался брак родителей Трэвиса, словно наследственное проклятье повторившееся в судьбе сына? Ведь отец его — американец, предки матери — уроженцы Испании (кстати, жена Уолта, брата Трэвиса,— родом из Франции), живи да поживай на свободной, *ничейной* земле? Но отец слишком часто говорил, что жена его — из Парижа. И хоть добавлял потом — «что в штате Техас», но разлад начался отсюда. А самообман Трэвиса зашел еще дальше,— он попытался присвоить себе жизнь собственной жены, точнее, придумать версию любви и ее лелеять, вместо того чтобы любить живого человека.

... И вот во время исповеди в странном, бордельного типа заведении бывшие муж

и жена откроются друг другу, и образы их на мгновение сливаются в кадре. Их историю нам расскажут до конца, но мотив состоявшейся встречи и мотив осмысленного пути перешли в «Небо над Берлином». Кроме того, эти ленты объединяет и изобразительный язык — язык прямого смысла и простых слов, язык, на котором общаются не только люди, но и вещи, машины, одежда героев. Происходит разговор цветов — красного во всех его возможных оттенках, синего, черного, а также предметов — зеркал, светильников в форме шара, автомобилей. В фильме «Париж, Техас» само пространство экрана художнически «записывается» природой, дорогами, серыми коробками зданий, и все это передано с помощью насыщенного, «субъективного» цвета, увы, на нашей пленке сильно поблекшего. Вспомним и музыку Рая Кудера, странно сочетающую балладное простодушие и какое-то космическое одиночество.

Но Космос — это уже сфера сына Трэвиса, Хантера. Он все время спрашивает о небе и о ракетах и отлично обращается со всяческой техникой. Буквально с неба «падает» и герой «Неба над Берлином» — ангел Даниэль.

И окажется, что «прощание с Америкой», каким стал фильм «Париж, Техас», перейдет в «возвращение домой», когда режиссер впервые осознает себя в лоне немецкой культуры,— во имя всечеловеческой идеи. Но прежде чем говорить о «Небе над Берлином», я вернусь к началу статьи и приведу несколько записей, сделанных на цитировавшейся выше пресс-конференции в «Союзинформкино» 13 октября 1987 года.

●

— Какова ваша оценка нынешнего состояния кинопроцесса в Европе?

— Сейчас трудное время для авторского кино в Европе. Надо бороться с мировыми концернами совместными постановками.

— Что сближает европейское кино и кино американское? В чем выражается их противостояние?

— В американском кино практически прекратили делать фильмы, которые занимались бы исследованием жизни. Я считаю главным в европейском кино — это поиск в области художественных форм, и — посредством этих форм — выражение национальной идентичности. Только в совокупности разных представлений будет воссоздано общее представление о мире, которым и должно заниматься искусство. Поэтому я приехал в вашу страну не столько как режиссер, сколько как продюсер. В России ценят настоящее искусство, и я рассчитываю на помощь.

— Какова ваша самая личная картина?

— Раньше был фильм «Париж, Техас». А теперь последняя лента, «Небо над Берлином», я от нее еще не отошел.

— Прокомментируйте, пожалуйста, ваш замысел и его воплощение, ведь картина очень необычна, она — об ангелах. Не служит ли она пропаганде религии, пусть невольно?

— Мои ангелы — это библейские или даже добиблейские, мифологические персонажи. Это взгляд в будущее. Мой фильм, конечно, не религиозный, ангел здесь — посредник между человеком и Богом, но поскольку я считаю, что Бога нет, то для моих ангелов нет работы, ибо нет никого, кому бы отнести послание — мысли и мечты человеческие. Если хотите, это своего рода духовный образ. ...Они любят нас, но как свидетели. Ничем не могут помочь. Их взгляд на нас — это невинный взгляд, на который все мы способны, и если есть надежда на лучшее будущее человечества, то она в том, чтобы мы открыли в себе ребенка, которым все когда-то были. Тот опыт, который ты переживаешь как человек,— он достоин Вечности. Нужно лишь вернуть себе способность всему удивляться, как дети удивляются сказке. Сродни ей и мой фильм.

— Не кажется ли вам, что на ваш фильм оказал влияние Феллини?

— Каждый раз фильмы Феллини заставляют удивляться. Я же делаю лишь первый шаг в сторону условного, фантастического по содержанию кино, которое я для себя определяю как метафизическое.

— Какой фильм вы хотели бы сделать с советскими партнерами, о чем он должен быть?

— Я хочу сделать фильм о том, как люди вместе спасаются от ядерной катастрофы, фильм фантастический и метафизический одновременно.

●

Возможно, «Небо над Берлином» — прелюдия к задуманной ленте о спасении человечества, об условиях его выживания. Но в нем Вендерс не показы-

вает, как спасаются, а говорит о том, что нужно сделать, чтобы спастись. И действительно прибегает к сказке. Он долго не мог решить, за что приняться, ибо, по его словам, почувствовал, что «после «Парижа, Техаса» на него «смотрит мир». И то совмещение конкретной истории и надмирного плана повествования, которое было впервые найдено в предыдущем фильме, в «Небе...» получило дальнейшее развитие. Виртуозная игра с предметами и цветом по-прежнему сохранила свое значение, но уже не так бросается в глаза. Да и в «рассказывании истории» Вендерс обрел еще бóльшую свободу, чем прежде.

И все же «Небо над Берлином» с его просветленной интонацией сострадания к унылым и усталым душам, ради которых один из многих ангелов, спустившихся однажды в самом центре современного Берлина, решает превратиться в человека,— это первый фильм Вендерса, который режиссер относит к метафизическому кино. Он не расшифровывал термина, но я полагаю, что речь идет о кинематографе, где событийный ряд организован прежде всего по законам саморазвития каких-либо философских категорий, обретших образную плоть. В «Париже, Техасе» такой категорией был образ *пути*. В «Небе над Берлином» как будто сама фабула заиграла всеми оттенками идеи самоспасения человечества с помощью новых нравственных начал бытия.

В самом деле, если фабула предыдущей картины «раздвигалась» за счет ее, картины, сокровенного смысла, то о любовной линии «Неба над Берлином» можно сказать, что она *вплетается* в виртуозно снятую Анри Алеканом и смонтированную историю так, чтобы мы постоянно ощущали преимущество неожиданного «взгляда» на мир. Камера могла показать нам Берлин с высоты птичьего полета,— сначала послевоенный, разрушенный, а затем уже благоустроенный. Неуютно только людям — мы как будто видим дом в разрезе, переезжаем из квартиры в квартиру, потом оказываемся в машине, на тротуаре, становимся свидетелями уличных происшествий; мотоциклиста сбила машина, и ангел закрывает ему глаза; девочка-проститутка заплакала, клиента нет, холодно — ангел осеняет ее своим благословением.

Место сбора ангелов, мужчин и женщин,— библиотека, они улыбаются нам, зрителям, а на них прямо и серьезно смотрят дети, единственные, кому дано их лицезреть. И тут вместе со своим «проводником» режиссер прежде всего объясняется в любви к Берлину, городу, где все возможно, где встречаются люди разных национальностей, обнаруживая, что вместе они составляют человечество. Поэтому из чисто повествовательной камера незаметно становится размышляющей. Ибо центральная тема фильма — это тема преодоления границ, барьеров, разделяющих людей. Например, государственных — мы на секунду заглянем с нашим Даниэлем по ту сторону берлинской стены и увидим лишь аккуратные домики, пустые автомобили на стоянках и безмолвные улицы. Терра инкогнита. Или — национальных: Даниэль заглянет в зал, где беснуются слушатели угрюмого и свирепого на вид рок-музыканта, и увидит японку. Но мысли ее прочесть не сможет, язык незнакомый. И улыбнется, смущенно разводя руками, осечка вышла.

И, наконец, главная проблема: как сохранить собственную суверенность как человека, индивидуума и при этом, не поступаясь собственной оригинальностью, «самостью», слиться с другими душами в едином «всечеловеческом» порыве к миру, любви и добру? Это и есть главная мысль, заложенная в любовную линию. Ведь и гимнастка Марион, и Даниэль — существа небесные, но знающие все земные заботы. Они спускаются на грешную землю, чтобы, встретившись и полюбив друг друга, начать род новых людей, не желающих больше воевать и вообще ненавидеть. В этом фантастическом фильме есть историческая точка отсчета — война. Недаром в первых кадрах мелькнет, как галлюцинация, послевоенный Берлин.

Позже мы увидим, как снимается кино про войну. В отгороженном сеткой пространстве города построено что-то вроде гетто, и наш герой увидит среди

людей с желтыми шестиконечными звездами на куртках пожилого актера (Петер Фальк играет самого себя). Он единственный из взрослых, кто почувствует присутствие иноприродного существа возле, рядом. И он же приободрит гимнастку, когда та решит вдруг остаться в незнакомом городе, еще не зная, что ее ждет Встреча. А еще позже мы узнаем, что этот человек был первым «вольноотпущенным» ангелом, потенциальным Адамом, но, к сожалению, без Евы. И остался он в Берлине, «очеловечился» в 1945 году, потому что кто-то ведь должен был начать.

Есть и еще один поворот «военной темы», если можно так выразиться. Вендерс все время помнит о том, что повествование может ветвиться, ему не обязательно следовать жестким, предустановленным волей режиссера-философа маршрутом. И вот время от времени в кадре появляется древний старик — рассказчик историй. Это еще один, наиболее, видимо, близкий Вендерсу способ объединения людей — заставить их усесться в кружок и заслушаться какой-нибудь байкой. Такой «байкой» может стать и кино, в том числе и рассказанное Вендерсом. «Небо над Берлином» помнит прошлое кинематографа — и наивного балагана, и классики — вся линия циркачки Марион сделана с элементами реверанса в сторону «Детей райка» Марселя Карне. И не случайно ангелы видят мир черно-белым, а когда Даниэль превращается в человека, этот мир обретает цвет. В кино было так же.

...В конце картины Марион произносит монолог, написанный Петером Хандке. Привлекая его к работе над фильмом, Вендерс хотел лишний раз сказать о том, что, наконец, он вернулся домой, к старым сотрудникам, друзьям, к родной культуре — за кадром иногда читают стихи Рильке. Но самое существенное, на мой взгляд, заключается в том, что, подобно своему герою с его младенческой совестью, он из Вечности вышел во Время, в конкретное прошлое, настоящее и возможное будущее, причудливо совмещенные в Берлине, городе-метафоре Земли. Это многообещающий новый Вендерс, выдающийся режиссер, сорока трех лет от роду.

Под занавес пресс-конференции его спросили о Тарковском, памяти которого, наряду с памятью японца Одзу и француза Трюффо, посвящено «Небо над Берлином».

Вендерс ответил: «Мы шли к одному и тому же разными путями».

Мне не кажется, что он прав. Путь общий: от идеи смерти, конца, к идее начала. То есть — жизни.

В работе над материалами раздела принимали участие М. Брашинский, Р. Фомина

«Феликс» — брат «Оскара»

Тадеуш Соболевский

Все мы убийцы?

В «Коротком фильме об убийстве» сначала гибнет таксист, убитый молодым парнем, а затем и юный убийца. Само название фильма как бы уравнивает убийство умышленное и убийство во имя закона. Оппоненты режиссера полагают, что он пускает в ход все возможные кинематографические механизмы, стремясь во что бы то ни стало эмоционально приблизить зрителя к герою-убийце и таким образом подтвердить точку зрения молодого адвоката, высказанную в фильме: смертный приговор не выполняет превентивных функций, не отпугивает от совершения преступления. А если так, то смертная казнь — лишь санкционированная традицией месть. Зло, приплюсованное к злу.

Выходит, авторы «Короткого фильма об убийстве» — из числа «киноадвокатов»? Базен именно так называл Андре Кайата, снявшего некогда серию фильмов на судебную тему. Что перед нами — «Все мы убийцы»[1] по-польски? Осуждение смертной казни как таковой? Во всяком случае, фильм этот не просто дань актуальной публицистической теме, в нем заключена искренняя авторская тревога. И ценность его не в грамотных иллюстрациях к тому или иному тезису, а скорее в способе наблюдения за предметом исследования. Мы воспринимаем фильм как документ — скрытый вывод заключен в самом материале; профессионализм режиссером словно и не востребован вовсе, к переоценке взглядов нас вынуждает увиденная в упор действительность.

Протест против зла у Кесьлёвского парадоксальным образом сплавляется с сочувствием как к жертве, так и к палачу. Это, естественно, сразу выводит зрителя за рамки привычных моральных категорий, приобщает его к поискам затаенных истоков зла. И здесь мы, пожалуй, оказываемся ближе скорее к Хичкоку, чем к Кайату, хотя и злодей и зло у Кесьлёвского выглядят иначе, чем у знаменитого англичанина.

Отсутствие авторской оценки еще не есть этический релятивизм. Да и откуда ему взяться, если вся изображенная в фильме действительность до предела насыщена злом. Всесильный грех проникает уже в первые кадры фильма, бросая свет на детали, позже повторенные в финале: веревка из начала картины (повешенный кот) «отзовется» в петле, стянувшей горло казненного; сигареты из первых эпизодов ленты (в луже рядом с дохлой крысой валяются пустые пачки из-под «Популярных») словно превратятся в ту самую последнюю сигарету, которой в акте непроизвольного сочувствия героя угостят перед смертью.

Поселок, в котором разворачивается действие картины, как бы окружает тягостный, мрачный ореол: ощущение это достигается оператором Идзяком при помощи желтого дымчатого фильтра, нивелирующего краски. Такой же ореол возникнет позже в эпизоде прохода убийцы по краковскому предместью. Эта дымка затуманит все пространство фильма — все предстанет перед нами в со-

[1] Фильм А. Кайата (1952).

«Короткий фильм об убийстве» ["Krótki film o zabijaniu"]
Авторы сценария Кшиштоф Песевич, Кшиштоф Кесьлёвский. Режиссер Кшиштоф Кесьлёвский. Оператор Славомир Идзяк. Производство объединения «Тор» (Польша), 1987.

стоянии депрессии и безнадежности. И это же настроение будет сопровождать жертву — таксиста — на его последнем пути.

Убийца и жертва одинаково антипатичны, они даже уравнены в своей антипатичности. Причем природа их антипатичности не столько в отрыве от некоей усредненной жизненной нормы, сколько как раз в принадлежности к ней, к серой обыденщине. Они чем-то даже похожи друг на друга, убийца и жертва. Скажем, у таксиста есть подозрительная склонность к непредсказуемым поступкам, к черному юморку. К тому же обоим свойственна некоторая хамоватость. Но в момент нападения, когда начинается борьба за жизнь, за выживание, элементарная, как в джунглях, все эти характеристики теряют уместность.

Вот таксист вглядывается в своего убийцу помертвевшим взглядом, и мы обнаруживаем на лице жертвы чистую, обнаженную человечность. Этот взгляд заставляет убийцу машинально шептать: «Иисусе...», но страшная работа продолжается. Метаморфоза произойдет и с молодым парнем. В камере смертника во время последней беседы с адвокатом ему уже не до гримас, угроза смерти как бы очеловечивает его, бывшего недавно похожим на грубое животное. Мы вдруг видим в нем, в смертнике, человека, от которого каким-то образом отдалилось, отделилось свершенное им же зло. И тогда его, лишенного возможности покаяния, вновь приговаривают к злу — к смерти.

Последние сцены в тюрьме исполнены все возрастающего мрачного драматизма. Каждая фраза из разговора адвоката с парнем вроде и взывает к надежде на новую жизнь, но этот разговор происходит перед отправкой парня на виселицу, а значит, впереди — пустота. Прощения не последует. Конвоир в ожидании. Последние приготовления в комнате с виселицей. Собственно, казнь начинается уже тогда, когда парня еще только ведут на смерть: его жизнь уже списана. Так же, как у Гриффита, мы не можем смириться с таким исходом. Но у Гриффита должен погибнуть невиновный[2], а здесь нам становится жаль преступника. Кесьлёвский приглашает нас на казнь, но сейчас не средневековье, и в зрелище пыток мы не можем видеть «утонченное развлечение». Режиссер ловит нас здесь на непроизвольном чувстве стыдливого милосердия, которое претит многим из тех, кто рецензировал «Короткий фильм об убийстве». Так что же, нами манипулируют? Нет, наши чувства естественны и человечны — вне зависимости от моральной оценки. Просто зло, распознанное фильмом, так глубоко затаилось в окружающем нас мире, что правосудие перед ним бессильно.

Наше неприятие смертного приговора словно подтверждается актами милосердия по отношению к приговоренному — ему дают выкурить последнюю сигарету, а затем вручают для поцелуя распятие (парень по-деревенски бросается целовать ксендзу руку). Эти простые проявления человечности еще раз напоминают нам о милосердии, о сострадании.

Но неожиданности не произойдет, напряжение не разрядится — все печальные предназначения сбудутся. Неожиданностью будет, пожалуй, лишь наша реакция на рассказанную историю, наша подспудная мысль о необходимости помилования, которая возникнет непроизвольно, подобно тому, как катится шар по покатой поверхности. Эта мысль и станет невысказанной впрямую моралью «Короткого фильма об убийстве».

Лишь раз эта мысль найдет себе символическое подтверждение — им станет лучик фонаря, освещающего вечернее поле и опушку леса. Туда, на это место, приходит адвокат, ведь именно о нем рассказал перед смертью приговоренный. Огонек этот словно сигнал из потустороннего, иного мира, мира, не подвластного судьбе. Кесьлёвский здесь пробует протестовать против насквозь детерминированной структуры бытия, этот луч света — символ трагедии, моление о жалости.

[2] Имеется в виду фильм Д. У. Гриффита «Нетерпимость» (1916).

Но прежде чем блеснет огонек, перед нами развернется сюжет, развитие которого не назовешь иначе как фаталистическим. Он подобен рассказу некоего равнодушного всезнайки, которому заранее известен ход событий. Действие развивается в хронологической последовательности и вместе с тем как будто с конца. Мы словно заранее ощущаем неминуемость происходящего. Казалось бы, герои свободны в выборе любого пути. Однако каждый их шаг словно заранее рассчитан и кем-то спланирован. Здесь, как в восточной сказке: человек бежит от смерти на край света, но именно там она и встречает его словами: «А я тебя тут заждалась». Итоги всеобщего детерминизма могут быть различными. У Хичкока торжествует правосудие (не столько человеческое, сколько божеское). Здесь все иначе — хэппи энда не будет. Весь ужас «Короткого фильма об убийстве» не только в том, что там *убивают*, а в том, что *иначе и быть не может*.

Вот человек, он шастает по городу с намерением совершить убийство.

Вот таксист, он колесит по улицам. Почему-то ему расхотелось брать клиентов. Каприз ведет его к месту, где остановился наш герой. Поведение каждого по отдельности словно наталкивает их друг на друга. Причем поведение абсолютно свободное, и не что иное, как свобода, и приводит их в роковое место. Ведь желая оставаться свободными, они невольно становятся подвластными судьбе. Режиссер то и дело как бы играет своими героями. Преграждает ими путь других персонажей, которые могли бы изменить поступь судьбы. Скажем, эту функцию посланцев режиссера выполняет актерская пара — Кристина Янда и Ольгерд Лукашевич. Они вроде совсем не из этой истории. Но их появление тоже включено в детерминационную цепочку. Они хотят сесть в такси, но в последнюю минуту таксист увиливает. Ведомый своим характером, он словно спешит к роковой развязке...

Кинодетективы обычно заканчиваются задержанием преступника. Но несмотря на совершенное преступление, мы не перестаем жалеть «польского Каина». Режиссер заставляет нас проникнуться к нему такой близостью, чтобы мы почувствовали главное: испытать удовлетворение от наказания невозможно.

...Мы видим, как, совершив убийство, он включает в машине радио — там передают детскую песенку,— но тут же выбрасывает приемник в грязь. Ему вдруг стало не до песен. Хоть он и убил, но он не зверь. Дальнейшее его поведение мы наблюдаем с чувством ужаса, смешанного с жалостью. Нам становится понятным отношение Бога к совершившему убийство Каину. Каин чувствовал себя отверженным и пропащим — и Бог запретил людям его казнить. Богословие расценивает этот миф из Старого Завета как призыв к необходимости проявлять христианское милосердие даже к величайшим грешникам, если только они осознают свою вину.

Чувство, с которым мы относимся в фильме к преступнику, связано с этическими требованиями, чрезвычайно трудными для выполнения в любом обществе. Причем это чувство возбудил в нас кинорежиссер, никогда не заявлявший открыто о своей религиозности. Тем, кстати говоря, подлинней его позиция.

Мы выучили правила игры. Мы умеем предвидеть самое худшее. Отсюда произрастает фатализм, а следовательно, согласие со злом. Но если бы это было последним словом, то наступил бы конец и искусству, и вере. Во имя отказа от смертной казни, во имя возврата к вере, словно не соглашаясь с окончательным и бесповоротным осуждением человека, и светит огонек во тьме. «Короткий фильм об убийстве» — попытка вырваться из силков философской ловушки. Если с помощью кино и невозможно изменить действительность, то, по крайней мере, можно приблизить нас к познанию самих себя, пробудить в нас тревогу о судьбе Каина.

«Кино» (Варшава), 1988, № 8

Перевод с польского С. Шайкевич

К. Разлогов

Кармен Маура на грани нервного срыва

Пепа — актриса, но это уже не имеет значения. Сегодня ее бросил Иван (муж или любовник — это тоже не имеет значения). Сегодня она живет в безвоздушном пространстве, где все вокруг начинает рушиться, а каждое усилие по восстановлению равновесия, кажется, приводит к еще большей катастрофе. Картина Педро Альмодовара «Женщины на грани нервного срыва» драматургически построена почти по Мариво, только игра любви и случая, которая в XVIII веке через изящно придуманные недоразумения вела к счастливому концу, в веке XX приобретает характер фантасмагории. Если финал можно счесть благополучным, то отнюдь не в традиционном смысле объединения возлюбленных, судьбой предназначенных друг для друга. Нет, здесь речь идет совсем о другом, о тяжком пути женской эмансипации, о силе духа, позволяющей с достоинством, а то и с радостью нести этот крест. Не случайно сценарий фильма написан женщиной — Марисой Ибарра.

Обладательница «Европриза» за лучшую женскую роль Кармен Маура в фильме Педро Альмодовара «Женщины на грани нервного срыва» («Европриз» за лучший «молодой» фильм)

Образ главной героини, созданный актрисой Кармен Маура, с неподражаемым артистизмом переходящей от вымысла к реальности, от актерства к переживанию, от отчаяния к безудержному веселью, становится в ряд ярких женских характеров современного экрана (не только западного), с неумолимой последовательностью, нередко доходящей до истерики, выясняющих свои отношения с мужской цивилизацией, феминизмом и их издержками.

Можно вспомнить, что для испанского кино последнего десятилетия женская проблематика не нова. Яркий образ Кармен в одноименном фильме Карлоса

«Женщины на грани нервного срыва» ("Mujeres al borde de un ataque de nervios")
Автор сценария Мариса Ибарра. Режиссер Педро Альмодовар. Оператор Хосе Луис Алкейн. (Испания).

Сауры, очередном варианте сюжета Проспера Мериме, в котором архетип сильной женщины и слабого мужчины получил классическое воплощение, а также известная советскому зрителю картина Пилар Миро «Гэри Купер, который на небесах» представляются достаточно яркими примерами экранных размышлений об этой чрезвычайно острой для современного мира проблематике, обусловленной новой фазой социально-культурного развития страны после смерти Франко и соответствующими психологическими сдвигами.

Тут уместно будет вспомнить и последнюю ленту Бунюэля «Смутный объект желания» (ведь не случайно молодого Альмодовара дошлые западные критики охотно сравнивают с покойным патриархом киносюрреализма). Старый мастер по воле случая был вынужден снять в одной главной женской роли двух не очень похожих одна на другую актрис (они поочередно появлялись в разных эпизодах) и добился неожиданного эффекта — стало ясно, что реальность объекта несущественна, важно само по себе желание. Точно так же Иван в строгом до банальности исполнении Фернандо Гульена — лишь знак вожделения, сближающего между собой абсолютно разных женщин: жену Лусию (ее роль с сатирическими передержками играет Жульетта Серрано), Пепу, которую он бросает, и программно эмансипированную адвокатшу Паулину Моралес (Китти Манвер), к которой хочет уйти.

По ходу действия в сюжет врываются также и любвеобильная подруга героини Кандела (Мария Барранко), переживающая драматические последствия случайной связи с террористом, и сын Ивана Карлос (Антонио Бандерас) со своей закомплексованной и некрасивой невестой Марисой (Росси де Пальма). Все драматургические связки, на первый взгляд, случайны, но на деле выверены, как часовой механизм.

Ясно, что сюжет связно пересказать невозможно, коль скоро построен он на переплетении случайностей и недоразумений, чем напоминает бессмертную картину Жана Ренуара «Правила игры», тоже ставшую в свое время своеобразным свидетельством трансформации любовных взаимоотношений под воздействием духа эпохи. Эти произведения сближает и причудливое сочетание драматизма, доходящего до трагедийного накала в ряде ключевых сцен, с гедонистическим началом, непосредственным ощущением наслаждения, получаемого актерами и, в первую очередь, актрисами от разыгрывания любовного фарса. Жанровые противоположности объединяются весьма своеобразным гротесковым темпераментом Альмодовара, напоминающим, как я уже говорил, позднего Бунюэля. Но если у Бунюэля, как, впрочем, и в названной картине Ренуара, ведущей интонацией оставалась горечь, то Педро Альмодовар — дитя своего времени, с необычайной легкостью превращает поражение в победу. В водовороте жизни каждый может устроить свою судьбу, если возьмет ее в свои руки — утверждает он вместе с героиней Кармен Мауры.

Правда, надо отметить, что эта работа режиссера довольно резко отличается от предшествующих художественной уравновешенностью и цельностью. Первые фильмы Альмодовара, в особенности знаменитый «Матадор», отмечало открытое стремление к провокации, желание шокировать зрителя любой ценой, в чем сказывалось влияние раннего Бунюэля и, более широко, эстетики сюрреализма. Героиня «Матадора», убивающая своих партнеров, как быков на арене, в момент оргазма, была прямой продолжательницей Кармен, живым воплощением испанского духа, вырвавшегося, как джинн из бутылки, из-под власти религиозной морали, патриархальной семьи и мужского деспотизма.

Женщины на грани нервного срыва в момент отчаяния тоже готовы прибегнуть к крайним мерам, но в конечном итоге их действия оказываются смехотворно безрезультатными. Кармен Мауры демонстрирует, что спасение утопающих есть дело рук самих утопающих. И никакие превратности современной цивилизации не в силах это изменить.

Новая модель кинематографа

Мурат Ауэзов

Начало

Беседу с руководителем объединения «Алем» киностудии «Казахфильм» ведет Э. Лындина

Эльга Лындина. Я помню вашу парадоксальную фразу, сказанную несколько лет назад на одном из рабочих собраний «Казахфильма», где обсуждались дела студии, зашедшие в тупик: «Ситуация наша столь безрадостна, что выход может быть только блистательным».

Иногда парадоксы убедительнее доводов. Разумеется, не силой воздействия вовремя и точно произнесенного парадокса можно объяснить нынешнюю ситуацию на студии, заметно изменившуюся. Повременив с эпитетом «блистательный», следует, однако, сказать, что рывок действительно совершился, причем стремительно. Буквально за последние полтора года появились новые картины, новые имена, и они внушают доверие. Пожалуй, ни одна республиканская студия сегодня не может так уверенно планировать будущее, связывая его с новой волной режиссуры.

Мурат Ауэзов. Ситуация была действительно тупиковая. Но необходимо вспомнить и всю общественную ситуацию начала 80-х годов, не только в кинематографе.

Спасти нас могла только решительность действий. И после изнурительных дискуссий мы попытались вовлечь в наше кинематографическое дело людей, способных внести реальный вклад в перемены. Начали мы с драматургии. Нам было трудно, ибо казахская наша литература, на мой взгляд, заслуживает критического отношения. А в тот период приоритет в кинодраматургии оставался за писателями. И одним из ведущих жанров литературы были, так сказать, авторские воспоминания, совершенно неспособные выйти на глубинный диалог с действительностью. Что я имею в виду? Большинство авторов «воспоминаний» — выходцы из аулов, давным-давно переехавшие в город. Мир аула времен детства и отрочества (а сейчас этот мир решительно переменился!) — основной предмет повествований. Современность в их истолковании выглядела искусственной и социально дряблой.

Уже изначально были обречены попытки снять фильм по таким повестям и романам. Кино — искусство, воссоздающее действительность в формах самой действительности, нарушение такой органики (а к нему не могло не привести общение режиссеров с этой литературой) заканчивалось обычно плачевно и болезненно. Студия не раз субсидировала литераторов, покупая сценарии, созданные ими по собственным произведениям, но практически не знала успеха на этом пути.

Единственным, пожалуй, положительным аспектом общения кинематографистов с литераторами была возможность обрести дыхание, знакомясь с исторической прозой. Во всяком случае, сегодня в нашей литературе, может быть, как ни в одной другой из среднеазиатских литератур, стало заметным осуществление историко-литературной преемственности. Здесь можно назвать Олжаса Сулейменова, Ануара Алимжанова, Ильяса

Есенберлина, Абиша Кекилбаева, Мухтара Магауина.

Значительным моментом был для нас и выход на связь с афро-азиатским литературным движением. Это помогло осмыслить себя по исторической вертикали и обратиться к пространственным горизонтам. Некоторое время назад мы переводили очень много прозы и поэзии Латинской Америки на казахский язык. Среди наших гуманитариев огромен интерес к историческому опыту, философским исканиям, осмыслению своей культурной самобытности, характерной для латиноамериканцев. Популярны у казахской интеллигенции произведения известного латиноамериканского философа Леопольдо Сеа, особенно его «Философия истории», почитаемы Гарсиа Маркес, Алехо Карпентьер, Хулио Кортасар. Их произведения стали настольными книгами рядом с томами русских ученых, историков Востока В. Бартольда и Л. Гумилева.

Я говорю так подробно о литературе, о наших художественных пристрастиях, чтобы стали ясны фундаментальные основы нынешней культурной ситуации. Ее принципы — историко-культурная преемственность. Культура Казахстана, которая сейчас стремится серьезно осмыслить себя, ищет пути самоутверждения, руководствуясь интересом к прошлому одновременно с интересом к будущему. Если мы по-настоящему взволнованы нашим будущим, то должны обращаться к истории, которая не просто фактологический материал — само «хождение в историю» придает силы духовному поиску.

Я позволил себе беглый взгляд на литературу, поскольку не мыслю существования и развития кинематографа вне историко-культурного контекста всей нашей жизни. Тем более что сам пришел в кинематограф из другой среды, до киностудии работал в Обществе охраны памятников. Пришел же в кино по приглашению Олжаса Сулейменова и возглавил сценарную коллегию.

В 1982 году проблема заключалась для нас главным образом в том, чтобы дать способным молодым людям пройти некие этапы художнического становления, помочь им выйти на самостоятельную творческую дорогу. Мы создали мастерскую, там занимались люди, не имевшие специального кинематографического образования. По сути здесь готовили абитуриентов во ВГИК. Позже, когда О. Сулейменов стал председателем Госкино Казахской ССР, он подал плодотворную мысль, которая на первых порах принесла хорошие результаты. Были выделены средства для создания короткометражных лент — трехминуток. Право снять такие картины получили наиболее способные люди из мастерской. Только так можно было понять и оценить в какой-то мере степень их одаренности.

Но мы занимались не просто производством трехминуток. Крайне важно было вести с нашей молодежью работу мировоззренческого характера, беседуя с молодыми людьми об истории Казахстана, его пути, его культуре.

Сегодня для общественной жизни актуален процесс децентрализации, движение к суверенности республики. Иногда в этих обстоятельствах возникает экстремизм, позволяющий оставить в тени, забыть кровно-духовные связи с представителями подлинной интеллигенции других народов. А этого ни в коем случае не должно быть! И я хочу назвать имена людей, которые сыграли значительную роль в становлении студии на ее новом витке, в воспитании нашей смены,— это Сергей Соловьев, Алексей Герман, Светлана Кармалита, Ираклий Квирикадзе. Они с огромным пониманием отнеслись к нашим проблемам, искреннее душевное движение привело их к реальному участию в делах и заботах «Казахфильма». Все это было продиктовано высоким человеческим долгом, осознанием того, что наше искусство не делится на регионы.

То, что сделали А. Герман и С. Кармалита, написав сценарий «Гибель Отрара»,— творческий и гражданский подвиг. Так я расцениваю их поступок. Они взялись за необыкновенно сложную тему. Время действия фильма — начало XIII века, события отдалены от авторов не только во времени, но и от их этнических интересов: средневековая Азия,

города, которые ныне исчезли с лица земли, нашествие монголов...

У нас есть литература на эту тему: роман Дукенбая Досжанова «Шелковый путь», роман Хасена Адибаева «Гибель Отрара» и другие. Но А. Герман и С. Кармалита создали нечто совершенно новое. В сценарии видны и талант авторов, и их уникальная способность проникать в чужие миры, в иные культуры. Наконец, это вдохновляющая нас авторская добросовестность. Они работали над сценарием два года. Горы литературы были не просто прочитаны, но освоены, прожиты — не боюсь этих слов. В итоге они, на мой взгляд, оказались ближе к материалу и этим уходящим в века событиям, чем наши писатели. И я могу говорить о чуде, бесконечно поражающем нас. Если мы считаем, что процесс исторического самоузнавания — национально-историческая черта, то А. Герман и С. Кармалита оказались ближайшими соратниками в познании нашей истории.

Летом 1984 года по договоренности с Госкино республики в Алма-Ату приехал С. Соловьев. Я бродил с ним по городу, рассказывал ему о людях, которые в разные времена находили здесь приют в дни, для себя горькие,— о писателе Ю. Домбровском, скульпторе И. Иткинде, архитекторе В. Зенкове, который еще до революции построил в Алма-Ате храм, по сей день украшающий центр города. Все они — часть нашей истории, нашей исторической судьбы. Припоминаю подробности встречи с Соловьевым еще и потому, что она положила начало очень важному этапу в нашей творческой жизни. Со временем капилляры памяти обычно несколько обескровливаются, а мне не хотелось бы этого...

В тот день мы говорили с Сергеем Александровичем об идее специального целевого набора наших кандидатов в мастерскую, которой бы он руководил. И вот июль, алма-атинская жара, и Соловьев проводит четыре тура отбора наших ребят в свою мастерскую во ВГИКе, проводит их чрезвычайно изобретательно, пристально занимаясь каждым из абитуриентов, которых было очень много. О наборе мы предварительно объявили в республиканских газетах, представители киностудии ездили по всему Казахстану в поисках способных людей. Словом, было из кого выбирать. Кроме того, в конкурсе участвовали еще и создатели «трехминуток» из студийной мастерской, то есть люди, уже как-то о себе заявившие в режиссуре. В результате было отобрано семь человек. Во ВГИК поступили и наши посланцы на сценарный, операторский, художественный факультеты.

Э. Лындина. Таким образом, вы как бы изначально формировали новое молодежное ядро студии, понимая, что даже очень талантливые режиссеры в будущем не выстоят без поддержки других студийных цехов? Иными словами, создавали в перспективе новую ситуацию?

М. Ауэзов. Безусловно. Обновление необходимо было самое решительное и на всех направлениях.

Что касается нашей главной акции — режиссерской мастерской, то надежды оправдались. Абсолютное большинство тех, кто поступил к Соловьеву, сейчас удачно работают. Занимались ребята по ускоренной программе — поступили в 1984 году, закончили через три года, некоторые уже в 1987 году начали снимать полнометражные фильмы. Об отдельных выпускниках Соловьева имеет смысл рассказать подробнее — они уже имеют на это право.

Работал на нашей студии водителем Серик Апрымов, молодой человек, отлично знающий и казахский, и русский языки. Почему я обращаю на это внимание? Дело в том, что наша творческая молодежь — в основном горожане, представители урбанизированной среды. Они умные, способные люди, но в моем представлении это одна из острых проблем. Такие люди активно участвуют в национальном культурном процессе, их деятельность полезна и плодотворна. Но для того, чтобы национальная культура сохранилась и реально взаимодействовала со своим стержневым началом, необходимы носители родного языка, люди, знающие фольклор в первоисточниках. Их участие в культурной жизни нации необходимо. Таким был

один из основных аргументов при направлении Серика Апрымова во ВГИК, тем более что в нем угадывалась оригинальная творческая личность.

За годы учебы в Москве Серик очень вырос духовно, пережил в институте и глубоко драматическую ситуацию, когда возникли опасения, сможет ли он снять картину. Тогда вместе с оператором он уехал к себе на родину, в Северо-Восточный Казахстан. Там, в Семипалатинской области, есть Аксуатский район, это очень суровые места, чисто казахские поселения. На своей родной земле Серик снял короткометражный фильм «Двое ехали на мотоцикле», который в прошлом году получил первую премию на Всесоюзном кинофестивале в Баку.

Когда Апрымов завершил работу над этой картиной, у нас состоялся с ним пространный разговор. Я рекомендовал ему прочесть книгу немецкого философа и литературоведа Эрика Ауэрбаха «Мимесис». Через всю историю европейской литературы, от Библии и Гомера, Ауэрбах рассматривает два типа художественного ви́дения — библейский и гомеровский, то есть два типа различной авторской ориентации во времени и пространстве. Последователи Гомера (назовем их так условно) тщательно воссоздают рисунок бытия, его конкретную модель, причинно-следственные связи. Те же, кто идет «библейским путем», уходят от конкретности и подробностей. Вспомните строки Библии. «Авраам, где ты?» — задается вопрос. «Здесь я»,— отвечает Авраам, но не обозначено, где вопрошающий и где ответствующий. Совершенно иное течение мысли.

Я рекомендовал Серику «Мимесис», поскольку мышление этого парня, бывшего студийного водителя родом из Аксуата, восходит к библейскому варианту, во всяком случае он осознанно к этому движется. Недавно Серик закончил полнометражную игровую картину, которую снял тоже в Аксуате, «Отпуск в ноябре». Материал фильма необычен. Здесь, мне кажется, Апрымову удалось сделать то, что, к моему великому сожалению, не смогла сделать наша литература, то есть показать жизнь современного казахского аула жестко и правдиво, во всех ее реалистических подробностях. Это его кровный материал — отсюда и свобода. Вместе с тем он не боится суда художника над своими земляками. Возникает горький рассказ, в котором нет патетики, звучат ироничные ноты. Работа Апрымова — глубоко авторская. А это то, что мы очень поддерживаем в исканиях молодежи.

Великая литература у латиноамериканцев появилась тогда, когда они начали размышлять о себе, о чем прекрасно пишет Карпентьер в книге с характерным названием «Мы искали и нашли себя». Думаю, что в полноценной культурной среде не может не развиваться жанр эссе, который помогает философски осмыслить практику своего творчества, и такой опыт нам кровно нужен.

Среди тех, кто постоянно стремится понять, ради чего он трудится, еще один выпускник мастерской Соловьева — Рашид Нугманов. Нугманова уже довольно широко знают по фильму «Игла». В связи с этой картиной может сложиться образ режиссера — этакого авангардиста, прямого последователя, если не эпигона Соловьева. Но это не так. Надеюсь, что ближайшими работами Нугманов этот образ окончательно разрушит: он гораздо глубже, чем кое-кому сегодня кажется.

Я имею право говорить так и так думать, ибо давно знаком с Рашидом. Я работал с ним еще в Обществе охраны памятников. Как-то однажды мы вместе были три месяца в экспедиции. Прошли Шелковым путем по территории Казахстана и Средней Азии. Были в Самарканде, Бухаре, Хиве, в песках Каракумов, на Аральском море...

Нугманов ворвался в кино как бы со стороны — в студии он не занимался, «трехминуток» не снимал. Однако внутренне был абсолютно готов к решительному повороту в своей жизни. Рашид — архитектор с археологическим уклоном по первому образованию. Он великолепно знает историю, памятники истории и литературу, с этим связанную. Я это особенно почувствовал, когда мы добрались до развалин древнего города Саурана. Остались там ночевать... В моей

памяти запечатлелась прекрасная картина, по-своему открывшая мне Рашида. У него была с собой самодельная бамбуковая флейта, и вот ночью среди развалин Саурана он играл какие-то удивительные мелодии. Ночное небо. Костер. Голос флейты...

Э. Лындина. Честно говоря, ваш рассказ пока трудно соотнести с автором «Иглы».

М. Ауэзов. Нугманов — человек неожиданный. Однажды удивил нас, когда принес на студию прекрасный перевод — свой собственный — американского романа... Словом, он еще не раз откроется в новом качестве. Рашид — коренной алмаатинец, есть в нем некая пассионарность, он постоянно полон желанием как-то соучаствовать в общей жизни...

Ученики Соловьева не похожи друг на друга. Вот еще один из них — Абай Карпыков. Умен, ироничен, свое отношение к миру проявляет деликатно. Однако принципиален. Сейчас Абай снимает полнометражный фильм по заказу Центрального телевидения «Сновидения в дороге», сценарий он написал вместе с Борисом Ряховским,— так что и в этом продолжается связь учителя с учениками, ведь именно Соловьев открыл Ряховского для кино.

Работали Карпыков и Ряховский долго, написали историю современную, но как бы в духе Бальзака: герой приезжает в Алма-Ату завоевывать большой город и претерпевает крушение иллюзий. Разумеется, это пересказ чисто фабульный, но, поверьте, в сценарии есть свои открытия. Мне кажется, режиссер будет добиваться максимальной живописности ленты — он любит пластику экрана.

Сценарий «Гибель Отрара» мы отдали Ардаку Амиркулову. Он прошел «трехминутку», снял двухчастевый фильм, окончил мастерскую Соловьева. Там он создал, по-моему, любопытную ленту «Тактические игры на пересеченной местности». Может возникнуть вполне естественный вопрос: почему неопытный молодой человек получил сценарий, на производство которого отпущено полтора миллиона?

Во первых, для нас очень много значила рекомендация Соловьева, который верит в Амиркулова. Поверил в него и Алексей Герман. А мы надеемся, что большая цель открывает в человеке великие силы. Тем более, если человек молод. На мой взгляд, Амиркулов владеет профессией, он энергичен, честолюбив. Увлечен историей. Хороший организатор, чего и требует создание такого сложного в производстве фильма.

В группе наших молодых режиссеров для меня сегодня существуют фигуры безусловные — Серик Апрымов, Рашид Нугманов, Талгат Теменов, Калыкбек Салыков и Ермек Шинарбаев. Об Амиркулове я пока не могу сказать так же определенно, но надеюсь, он опровергнет все сомнения, тем более что режиссер невероятно увлечен сценарием, а это очень много значит.

Конечно, судьбы у ребят складываются по-разному. Есть, скажем, среди «соловьевцев» режиссер Мурат Альпиев, он снял короткометражку «Неистовый Крейсберг». Сейчас, посоветовавшись с Сергеем Александровичем, мы вновь предложили ему снять короткометражную картину. Это необходимо для его становления, для того, чтобы он полнее, точнее разобрался в самом себе. И мы в нем.

Э. Лындина. Но среди вашей молодой режиссуры есть ведь не только ученики Соловьева? Вы назвали Ермека Шинарбаева, который закончил во ВГИКе актерскую мастерскую Бориса Андреевича Бабочкина, а затем режиссерскую мастерскую, где учился у Сергея Аполлинариевича Герасимова... Называли вы и других пришедших на студию независимо от мастерской Соловьева. Не тесно ли нынче на студии — плацдарм ее так или иначе ограничен?

М. Ауэзов. «Теснота» действительно одна из наших тревожных проблем, а в перспективе она возрастет. Но пока молодые режиссеры не пускают в ход локти.

Да, есть среди них люди, открывшие для себя путь в кино самостоятельно. Калыкбек Салыков, например, окончил режиссерский факультет алма-атинского театрального института. Но студия хо-

рошо знакома ему почти с детских лет, так сложились семейные обстоятельства. Он снял «трехминутку», которую показывали по Центральному телевидению. Затем сделал, по-моему, интересную короткометражную картину по фрагменту из романа Айтматова «Буранный полустанок». И, наконец, удачный, на мой взгляд, полнометражный фильм «Балкон».

Салыков, коренной алмаатинец, обратился к сценарию Ш. Кусаинова по мотивам поэзии Олжаса Сулейменова. Сценарий этот посвящен жизни Алма-Аты в начале 50-х годов. Сам Калыкбек родился несколько позже, но тем более поразительна достоверность фильма, не только фактографическая, бытовая. Есть и нечто большее — точность внутренней атмосферы тех непростых лет, глубокий социальный подтекст. И у него очень добрая картина — теперь это случается не так уж часто. Это картина о поколении, которое пережило и сталинизм, и «оттепель», и жестокие морозы застоя. Это были парни и девушки, которых в городе называли «двадцатники» — по номеру большого «Гастронома», расположенного в одном из районов Алма-Аты. Балконы этого дома знали все — они появились в фильме неким знаком времени.

Судьбы «двадцатников» сложились поразному, нередко достаточно драматично — тюрьма, годы заключения... Мне кажется, Салыков прочертил в картине эту горькую перспективу, очень точно проявив общественную ситуацию тех лет. У режиссера несомненный лирический дар. Вместе с тем он остросоциален. Это помогло ему найти верные «масштабы» в повествовании о времени, которое для него не просто цепь тех или иных событий, но прошлое, объясняющее сегодняшний день во всех его трагических изломах.

Как сложится дальше судьба Салыкова? А его коллег, снявших пока свои первые полнометражные фильмы? Первая работа, как бы она ни была хороша, еще не определяет вполне облик ее создателя. Есть ли в этом режиссере то большое дыхание, которого достанет, чтобы выдержать долгую дорогу в кинематографе? Об этом наши тревоги...

Э. Лындина. Наверно, в этом смысле можно говорить гораздо увереннее, например, о Ермеке Шинарбаеве, на его счету уже несколько картин, в том числе две полнометражные. Первая, «Сестра моя Люся», получила международную премию во Франции.

М. Ауэзов. В судьбе Ермека очень существен его союз с прекрасным писателем Анатолием Кимом. Их тандем, на мой взгляд, набирает силу. Сейчас Ермек снимает третий фильм по сценарию Кима «Месть». В основе очень актуальная мысль о том, что месть — это не средство решения трудных проблем, о чем люди далеко не всегда помнят. Думаю, что этой работой Шинарбаев и Ким пытаются взять реванш за свою относительную зрительскую неудачу в предыдущей картине «Выйти из леса на поляну».

Э. Лындина. А вы полагаете, что это неудача? Может быть, в этих оценках вы не единственный, кто так воспринимает работу обоих авторов,— сказывается наше неумение спокойно разобраться в языке режиссера, его лексике? Вспоминается в связи с этим выступление критика Виктора Демина на творческой конференции «Казахфильма». Демин увидел в картине «Выйти из леса на поляну» своеобразное «антикино», которое может стать прорывом в кинематограф завтрашнего дня.

М. Ауэзов. Возможно. Сказав об «относительной неудаче», я имел в виду некоторые выступления критиков, высказавших ряд упреков режиссеру. Между тем их, вероятно, смутила непривычная стилистика фильма. Судьба Ермека у меня не вызывает опасений. Он — бегун на дальние дистанции. Стайер. И много еще сделает. Конечно, могут быть взлеты и падения, это естественно. В Шинарбаеве есть необыкновенная преданность своему делу. Он целиком им поглощен, им живет. Вместе с тем он, как и Серик Апрымов, способен к четкой самооценке. Пишет интересные эссе о кинематографе, об искусстве, и стиль выдает в авторе этих эссе многогранную лич-

ность. Шинарбаев — профессионал. Возможно, единственный профессионал среди нашей молодежи. Остальные — еще хрупкие миры, потому и вызывают нашу озабоченность.

Сейчас очередная волна жаждущих прийти в режиссуру снимает на студии короткометражные ленты. Даем им такую возможность. Иногда эти короткометражки перерастают в полнометражные фильмы. Одним из них стал широко известный фильм «Непрофессионалы» Сергея Бодрова. Мы запустили его с трехчастевой картиной, отпущено ему было на это сто тысяч рублей. Бодров, уложившись в такую сумму, снял полнометражный фильм и создал некий прецедент: оказалось, что и такое возможно, причем на высоком профессиональном уровне.

В этом году наши драматурги, авторы сценария «Игла» А. Баранов и Б. Килибаев, повторили путь Бодрова, обратившись к режиссуре. Их короткометражка «Трое» выросла в большую картину, которая неплохо смотрится и, должно быть, вызовет положительный отклик зрителей.

На V пленуме правления Союза кинематографистов одной из ведущих тем было создание кинематографа малых народностей. Должен сказать, что «Казахфильм» — одна из немногих студий, которая этим занимается довольно серьезно. Шли мы на это осознанно: если мы намерены разумно решать свои национальные проблемы, то должны быть и предельно внимательны к проблемам тех народов, которые своего кинематографа не имеют. Это наша святая обязанность.

На «Казахфильме» сняла свой первый фильм хакаска Наана Чанкова. Наана приехала к нам из Абакана, там работала на телевидении. У нас была ассистентом режиссера, вторым режиссером, закончила заочно Ленинградский институт театра, музыки и кино. Часто приносила мне заявки. Но нам хотелось прежде всего ощутить человеческое соучастие Нааны в материале, которым она собирается заниматься. И порекомендовали ей взяться за хакасскую тематику. В итоге родился сценарий «Пока не ступлю на мягкую траву», а затем одноименный фильм в три части. Уже по первой работе видна крепкая режиссерская рука.

Э. Лындина. Мне показалась ее картина неровной. Есть точно и сильно решенные эпизоды, но параллельно и излишняя зашифрованность — вероятно, дань моде... Фильму, на мой взгляд, недостает цельности, он существует как бы фрагментарно. Не настораживает ли вас это?

М. Ауэзов. Сейчас Наана начинает снимать полнометражную картину «Наследник». Это для нее серьезное испытание. Наша вторая «новая волна» имеет одну любопытную особенность — активизировались женщины. Неплохую картину сняла вгиковка Э. Чорманова — «Идеальный пейзаж в пустыне». И она начинала с короткометражек. Честно говоря, ее большая работа, к нашей общей радости, оказалась интереснее, чем мы предполагали. Интересна и телевизионная лента Ляли Аранышевой «Вместе». Еще одно имя — Тамара Муканова, режиссер-мультипликатор, снявшая хорошую картину «Кайчи» по мотивам ее родного горноалтайского фольклора. Вместе с тем приход новых одаренных людей рождает ту самую проблему, о которой вы говорили,— «тесноту». Как всем проявить себя при ограниченном количестве производственных единиц, отпущенных студии? Один из вариантов — кооператив, созданный при объединении «Алем». Мы оснащаем кооператив как государственное предприятие, он же нас укрепляет материально. Пока это наиболее оптимальная модель. Возглавил кооператив Рашид Нугманов.

Возникают и другие кооперативы, например, «Катарсис», которым руководит режиссер Максуд Смагулов. Государство отпустило им три миллиона рублей. Мы много спорим с Максудом, но есть один отрадный момент: члены «Катарсиса» в своих программах на будущее подчиняют деятельность кооператива задачам общекультурного процесса. Это рождает взаимопонимание, когда мы обсуждаем, что будут делать наши режиссеры, снимая на основе кооперативной.

Мы стараемся помогать «Катарсису»

всем, что в наших силах, будучи заинтересованы в его деятельности. Наверно, появятся и другие кооперативы. Это во многом решит проблему занятости наших режиссеров, операторов, актеров, художников.

Э. Лындина. Не смущает ли вас жесткая нацеленность кооперативов на материальную сторону деятельности? Уйти от этого невозможно, и в этом случае создателям фильмов придется принимать именно такие «правила игры». Как сохранить в этих обстоятельствах уровень этический, эстетический, не потакать зрителю, не оказаться чисто коммерческим предприятием?

М. Ауэзов. Безусловно, кооперативы серьезно заняты сугубо материальной стороной дела, и не только в смысле личных заработков, но и потому, что такая база позволит им окрепнуть, утвердиться. Они действительно ищут возможности заработать большие суммы. Иногда это принимает печальный оборот, поскольку люди они в этих вопросах неопытные. Купили, например, наши «кооперативщики» у объединения «Ладья» киностудии имени Горького фильм «Воры в законе» для кооперативного проката. Приобрели три копии и явно за них переплатили... Словом, учиться им придется многому.

Что касается вашего вопроса об уровне кооперативной кинопродукции, то порукой качества может быть, как я надеюсь, прочный контакт с киностудией. Это реальная возможность уберечься от поделок, угодничанья, заигрывания с толпой. Конечно, и сама студия нередко бывает в этом грешна. И — что гораздо более настораживает — может к этому устремиться в период перехода на самофинансирование и хозрасчет.

Правда, в конце декабря в газетах появилось постановление Совета Министров, запрещающее кинокооперативы. Мы очень обеспокоены этим и надеемся, что вопрос будет пересмотрен, ибо, на наш взгляд, альтернативы нормальному развитию кинематографа, при котором могут расти и развиваться молодые силы, нет.

Наше республиканское Госкино, увы, отдано Комитету по делам культуры. Это очень поспешное и непродуманное решение, которое требует пересмотра. Может быть, V пленум СК поможет здесь что-нибудь изменить. Во всяком случае, за это нужно бороться. Думаю, что Союз кинематографистов должен этим озаботиться.

Э. Лындина. Мурат Мухтарович, вы упомянули о V пленуме правления Союза кинематографистов, посвященном проблемам национальных кинематографий. Пленум проходил чрезвычайно остро. Много говорилось и о самой категории «национального». Как вы рассматриваете этот вопрос?

М. Ауэзов. Позволю себе уподобить «национальное» в искусстве — оружию. Назначение оружия становится ясно в его конкретном применении, то ли это защита, то ли нападение, то ли благородная вспышка гнева, то ли желание отомстить... Точно так же важен контекст понятия «национальное». Не надо забывать, что развитое национальное начало есть часть общечеловеческого, и потому истинно национальное органично предрасположено к идеалу интернациональных отношений. Если обратиться непосредственно к ситуации кинематографической, то сегодня значение национального возрастает в связи с ростом суверенных полномочий республик. Однако чтобы достичь подлинной суверенности кинематографа, необходима подлинная художественная самостоятельность. А это еще и еще раз обращает наш взор на молодых, на их способность создавать фильмы серьезного общественного звучания, не замкнутые региональными интересами.

Это очень непростая задача. Тем более, как я уже говорил, наша литература пока не дает для этого фундаментальных оснований. Наши писатели еще не написали о коллективизации, когда погибла большая часть населения: эта акция самым чудовищным образом отразилась на судьбе кочевого народа. Вообще обойдены вниманием 30-е годы. Исключение составляет роман Смагула Елубаева. Он первый, кто отважно заговорил об этом, вышел на рискованную тему. Роман был давно написан, но его, естественно, не издавали. А для

кинематографа он, как говорится, «удобен»: Смагулов — драматург. И сейчас сценарий по этому роману уже запущен в производство. Снимает фильм Дамир Малабаев.

Но это, к сожалению, исключение в нашем сценарном портфеле. Надеюсь, что на помощь придут молодые студийные драматурги А. Баранов, Б. Килибаев, Х. Булибеков, Ш. Хусаинов. Мне кажется, сейчас благодаря им рождается хорошая литература, которая непременно повлияет на всю ситуацию в кино. Эти молодые авторы — носители нового мышления, они способны к более глубокому анализу действительности, нежели их предшественники. Полагаю, сегодня наша кинодраматургия бросает справедливый упрек нашей социально пассивной литературе. Ни один из прозаиков пока не идет на глубинное исследование окружающих реалий, не анализирует наше прошлое в свете нового мышления. А в кино такие авторы уже есть. И новые появятся, думаю, в недалеком будущем. Естественно, это накладывает на них огромную ответственность: проблемы, к которым им предстоит приблизиться, требуют зрелости сознания художника, требуют немалого мужества. Это прорыв в тревожный, порою кровоточащий материал.

Выступая на V пленуме СК, Лана Гогоберидзе очень хорошо сказала, что для нас сейчас кино — даже не главное. А главное — как мы будем жить.

Я всегда был противником традиционного социального заказа. Но есть темы, которые действительно государственно значимы. Гибнет Аральское море. В Семипалатинской области стали постоянными подземные ядерные взрывы. Огромна смертность в Кзыл-Ординском регионе. Проблема пестицидов, дефолиантов для Казахстана не менее остра, чем для Узбекистана или Молдавии. Наша беззащитная земля ждет нас, нашей заботы о ней. Социальный заказ может стимулировать автора к работе над такими темами, тем более — молодого художника.

Э. Лындина. А как вписываются сегодня ваши молодые режиссеры и драматурги в студийную ситуацию, в круг режиссеров старшего и среднего поколений, которые работают рядом с ними? Вероятно, это сложный и неоднозначный процесс?

М. Ауэзов. Естественно. О гармоническом сближении и единении поколений пока говорить не приходится.

Полагаю, что для некоторых представителей старшего и среднего поколений их нынешняя творческая несостоятельность — своего рода кара за отступничество от истины в годы застоя. Теперь она настигла их. Они подчас не могут даже аргументировать свою позицию. Поэтому когда приходит одаренный молодой человек и говорит о своих замыслах, мы ощущаем его уровень, его эстетические принципы, его кредо и отдаем ему предпочтение перед теми, кто драматически отстал от реальности.

Недавно мы столкнулись с этим в очередной раз, дав возможность снять фильм одному из «старших». Он показался нам наиболее способным к творческому возрождению среди своих ровесников. Собственно, я сам, на свой страх и риск, вопреки нашим правилам все решать сообща, запустил его в производство. В результате — слабая картина, которая неоднократно переделывалась и доделывалась.

Как тут быть? Для человека это едва ли не последний шанс... Ведь надеешься — а вдруг?.. А потом понимаешь, что вместо этого брака мы могли бы иметь полноценный фильм. Может быть, открылось бы новое имя? С такой ситуацией наверняка сейчас столкнутся на многих студиях. Молодежь уверенно входит в кинематограф, а студийный плацдарм действительно тесен. Разве что кооперативы упростят положение. Но проблема все равно останется.

Молодые хотят работать. Хотят признания, славы, и это естественно. Но каким будет дальнейший нравственный климат в их сообществе? Признаться, я нередко над этим задумываюсь. Наши ребята пока держатся дружно. Они вместе пришли на студию, были неизвестны, бедны. А сейчас положение замет-

но меняется. Кто-то резко вырвался вперед, к нему пришел успех, деньги... Кто-то отстал... И стали возможны осложнения в их отношениях, все они — живые люди. Что дальше?

Я вновь возлагаю надежды на Союз кинематографистов, который должен быть не только творческим, но прежде всего мировоззренческим единением. Только так можно добиться подлинной общности.

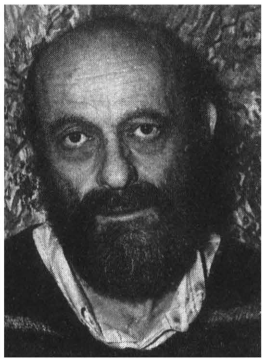
Нам горько было бы растерять все то, что сегодня уже витает, живет в атмосфере студии и реализовано в лучших фильмах за два последних года. За режиссерами потянулись операторы. Например, Мурат Нугманов, брат Рашида, великолепно снял фильм Серика Апрымова «Отпуск в ноябре». Художник Умурзак Шманов отлично работал с Кирой Муратовой над картиной «Перемена участи». Сейчас он занят на картине «Гибель Отрара».

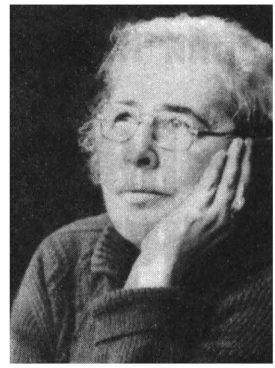
Жизнь показала, когда на студии появляется лидер или лидирующая группа, то складывается атмосфера общего обновления. Не могу не вернуться к одному из тех, кто разжигал огонь для нас. Это Ираклий Квирикадзе, который снял на «Казахфильме» несколько лет назад фильм «Возвращение Ольмеса». Тогда говорили — не снять ему такой фильм у нас: плохая база, слабенький второй состав... Где там!.. А человек приехал, начал трудиться, и родилась хорошая картина.

Снимая «Чужую Белую...», Сергей Соловьев набрал в группу сотрудников из нашего второго состава и воспитал их в деле. Напомнил, что такое профессия. За общением Соловьева со вторым составом наблюдали его ученики, они прошли вместе с Сергеем Александровичем все съемки и поняли, что должны в будущем требовать от своей киногруппы. А в целом — это вклад в нашу студию, такой же, как и вклад Алексея Германа и Светланы Кармалиты в наш кинематограф и нашу культуру. Как и самоотдача Сергея Бодрова...

Все эти люди способствовали созданию на «Казахфильме» взрывной ситуации, которая вывела нас из тупика. Неверно было бы говорить о триумфальных успехах. Возможно, это впереди... Возможно! Но я твердо убежден, что наша молодежь — те, кто уже заявил о себе, и те, кому еще предстоит это сделать,— снимет картины, которые обретут серьезный общественный и художественный резонанс.

P. S. Когда материал был уже подготовлен к печати, мы узнали, что Мурат Ауэзов перешел на работу в Союз писателей, но проблемы, которые поставлены в беседе,— остаются.





Два мнения: Ю. Карабчиевский — З. Миркина

В 1987 году рубрика «Свободная тема» возникла в журнале как своеобразная школа свободомыслия. Статья поэта, прозаика, критика Ю. Карабчиевского «В поисках уничтоженного времени» была написана без какой-либо надежды на публикацию в нашей периодике, как и многое из того, что в минувшие десятилетия вышло из-под пера этого автора. В 1985 году в Мюнхене опубликована наиболее известная его книга «Воскресение Маяковского». Карабчиевский начинал в «эпоху физиков», окончил МЭИ и сейчас работает на заводе рабочим. Не был предназначен к публикации и эпистолярный ответ на статью Карабчиевского поэта, прозаика, эссеиста Зинаиды Миркиной, также не избалованной вниманием нашей печати. Опубликовано лишь небольшое число ее поэтических переводов.

В центре дискуссии, коснувшейся широкого круга актуальных вопросов, оказался фильм «Покаяние». Острокритический взгляд на эту картину, высказанный в статье Карабчиевского, отражает распространенное мнение о фильме Т. Абуладзе, которое прежде публично не высказывалось, дабы не помешать прокатной судьбе «Покаяния». Сегодня фильм, удостоенный многих премий, вне опасности. Публикуя негативное суждение о картине, редакция не пересматривает свою изначальную оценку «Покаяния».

Спорные точки зрения по ряду злободневных сегодня проблем содержатся в обеих статьях. Особенно это относится к статье Ю. Карабчиевского, написанной резко полемически, вызывающей несогласия. Однако с несогласными надо полемизировать, замалчивать их нельзя. Редакции «ИК» ближе позиция, которую занимает З. Миркина.

Свободная тема

Юрий Карабчиевский

В поисках уничтоженного времени

Итак, свобода? — Нет, гласность. Демократия? — Нет, демократизация. Дальнейшее развитие социалистической... ну и так далее. Как и прежде, серьезные слова и пустые словечки перемигиваются, друг на друга кивают и, неопознанные, ускользают из рук. И все же, будем справедливы,— сдвинулось! Еще не отпала необходимость в многолетних навыках газетного чтения, еще по-прежнему всякую мало-мальски ценную мысль из речей, докладов и сообщений надо добывать, разгребая завалы обветшалых клятв и засушенных лозунгов, но демагогия уже как бы не суть, а только помеха. Глушилка — мешающая, маскирующая, но не меняющая смысла известия. А известие состоит в том, что — сдвинулось. Дальше так, как было, нельзя, невозможно, немыслимо во всех слоях и на всех уровнях. Система стала изживать себя, и сработал инстинкт самосохранения, тот же, что и в пятидесятые годы. Инстинкт тот же, но годы иные, и условия несравнимо более жесткие.

Беломорканал и Комсомольск-на-Амуре еще могли возводить изможденные зеки, копать котлованы тупыми лопатами, сотнями тысяч умирать у костров от болезней и голода, молча уступая место другим таким же. Для лучших в мире самолетов и танков эти условия уже не годились, нужна была по меньшей мере шарашка — с кабинетом, лабораторией, теплой спальней, техинформацией и общением с коллегами. По меньшей, но и по большей мере. Как раз и хватило. Но уже кибернетика и космонавтика оказались не под силу никакой шарашке. Последовало дальнейшее послабление: принудительный, тысячу раз засекреченный, срочный, сверхсрочный, какой прикажут — а все-таки не тюремный, не лагерный труд. И вот новый виток спирали, и оказывается — Господи, какая удача! — что это именно тот самый момент, когда доступность *всей* информации, и свобода мнений, и свобода действий, и свобода общения с кем захочешь и где захочешь — становятся уже не просто желательным, но важнейшим, но необходимым условием.

Восславим же, братья!

Восславим прогресс науки и техники, их скорую, умную эволюцию, их долгожданную революцию, потребовавшую от косной, жестокой и жесткой структуры — личной свободы для каждого, и немедленно! Бунт машин обернулся восстанием за права человека — кому бы это могло выдуматься, какому Гофману, какому Чапеку?

Нет, конечно, ни труд не дает свободы, ни сама по себе наука и техника. Но труд в условиях нынешней науки и техники *требует* для себя свободы, а иначе становится бессмысленным. Эпоха рабства пошла на спад и теперь кончается. Кончается, уж позвольте мне

в это поверить, и символы ее конца — рукотворны. Персональный компьютер, подключенный к сети информации, телевизионная антенна, направленная на спутник, копировальная машина «ксерокс»... Да что там: простой коротковолновый приемник, телефон, магнитофон и пишущая машинка... И пожалуй, это самые лучшие доводы против апологетов патриархальной России, тоскующих по лаптям и онучам. В условиях современного, компактного мира, при наличии реальной, а не выдуманной, *всеобщей* истории, их идеал, их страна Муравия означала бы не что иное, как вечное рабство. Уж, наверное, крепостные крестьяне плели бы лапти и мотали онучи искусней, чем вольные...

— Ну и что же,— скажут патриархальные,— ну и рабство. А ваша свобода — разве не рабство? Ваша технизация-химизация, ваши ритмы, шмотки и культ вещей — это разве лучше?

Да, скажу я, представьте себе, неизмеримо лучше. Потому что даже дурной выбор — это все-таки выбор. Так скажу я от имени тех, кто знает, что значит жить под непрерывным просветом, каждым словом и каждым поступком пополняя неведомое тебе досье на самого себя; от имени тех, кому доводилось в глухом кабинете из уст чиновника выслушивать интимные подробности собственной жизни; от имени тех, кто долгие годы провел в ежедневном ожидании *случая:* звонка в дверь, железной хватки на локте — и пусть подтвердят мою правоту те, кто дождался...

Нет уж, с каким бы уважением и доверием ни относились мы к образной речи, признаем, что переносный смысл слова слабее прямого. Рабство вещизма — все же не рабство, и плен технизации — все же не плен, и несвобода от тягот и сложностей жизни — это, именно это и есть свобода! И как Бог-Создатель в толкованиях большинства современных теологов неповинен в совершаемых Его именем зверствах, так и Наука, дающая людям свободу, неповинна в использовании ее не по адресу. Я думаю, доски и гвозди Голгофы мало чем отличались от тех досок и гвоздей, с какими работал мирный плотник Иосиф; а топор Раскольникова *без* Раскольникова только бы и делал сто лет, что колол дрова. И как-раз сегодня, и именно здесь, у нас в России — грех обвинять науку, в ней лишь спасение.

●

Итак, что же происходит сейчас, в данный момент?

Публицистика превзошла самое себя, публицистика разгулялась на всю катушку, машет по чем попало, направо, налево, не оглядываясь и почти ничего не боясь. Газетные полосы, страницы журналов вот-вот загорятся взаправдашним синим пламенем. Экономисты с различными степенями, писатели, пристально изучавшие жизнь, блистательные очеркисты и умные юристы — все они в умных статьях и блистательных очерках доказывают справедливость тех нескольких истин, которые вот уже двадцать лет очевидны любому интеллигенту в России:

что всегда и везде обо всем врали и все скрывали;

что ничто нигде никуда не годится и все везде нужно менять;

что людям необходима полная правда, полуправда страшнее всякой лжи;

что хозяйству нужен живой хозяин, а не абстрактный государственный собственник;

и последнее: даешь свободу печати, настоящие, а не пародийные выборы, реальное право все знать и на все влиять!

Но полно, уместна ли здесь ирония? Плохо ли, что этот, пусть очевидный, но безусловно запретный кодекс перешел на легальное положение, стал звучать повсеместно и с телеэкранов? Кто мог об этом мечтать два года назад? Нет, не плохо, а замечательно. Нет, не мечтали. И не в том беда, что все эти истины очевидны для русского интеллигента, а в том, что это далеко не все и, может быть, даже не главные истины, которые для него очевидны. Потому что русский интеллигент, читатель, зритель и слушатель, знает доподлинно (о том позаботилась благословенная техника), что все, о чем с таким

вожделением мечтают самые безоглядные, самые смелые публицисты, все это уже существует в реальности. И надо лишь сесть в самолет в Шереметьеве, чтоб часа через три реальность эту увидеть, а если из Пулкова — то и раньше.

Все там есть: и свобода печати и слова, и живая рыночная экономика, и избыток товаров любых мастей, и избыток продуктов любых названий, и нормальные выборы, и свободный выезд, и равенство сторон в судебных прениях, и тюрьмы без издевательств и пыток, а напротив, с телевизорами и спортплощадками. И остается только, приехав туда, выяснить, чего же там нет, если все там есть. Чего там нет для того, чтобы все там было? А для этого вовсе не надо ехать (мы и не ездим), а и так известно, с помощью той же техники, что нет там пары пустяков, как сказал бы Бабель: там нет нерушимой однопартийной системы и там нет господствующей идеологии. И даже, пожалуй, не надо техники, а достаточно наших центральных газет, чтоб понять, к примеру, что если бы финский фермер или эфэргэшный предприниматель обнаружил, что наличие партбюро хоть на долю процента повышает производительность или как-нибудь там еще улучшает жизнь, он бы, в безоглядной погоне за прибылью, непременно эту русскую штуку завел. Но нет, не заводит...

И вот, наши лучшие публицисты и просвещенные экономисты, прекрасно все это осознающие (они ведь тоже интеллигенты), искусно делают вид, что будто не знают. И сотни раз справедливо заметив, что нельзя подменять причину следствием, что воздействовать надо на нее, на причину, каждый раз, будто впадая в столбняк, останавливаются на середине пути и причиной назначают очередное следствие. А причина, истинная, первородная, остается неназванной и незыблемой.

Хотя вдруг... Странное, странное время. Вдруг появляется статья в журнале, где все уже почти открыто названо, и такое тонкое «почти», что почти и нет его. И судебные очерки с той же мерой свободы — *почти* полной — наконец, повернулись в нужную сторону, и сам карательный механизм власти оказался доступным и уязвимым. Да, и здесь еще имя Главной Беды под запретом, но сама она, отходя от зеркальной логики орвелловского вывернутого мира, перестала (или *почти* перестала) быть источником ежедневной опасности, *государственной* опасности для всех государственных граждан. И если сегодня говорить об итогах, об уже происшедшем, то это, пожалуй, самый важный, самый ощутимый итог перемен, и даже если, не дай Господь, он окажется временной передышкой, все равно, ценность его несомненна и его последствие неизбежно.

Ну, а искусство — литература, кино — это все приложится...

●

Что же происходит в этом приложении, в этой пристройке к главному корпусу?

Если говорить о литературе, то главное здесь — перестановка сил, перераспределение общественных ролей. Деревенская проза, долгие годы стойко занимавшая передний край художественной и социальной правды, явно уступает ведущее место прозе городской. Уступает, и приходит пора признать, что былая исключительность ее положения объясняется не исключительной важностью деревенской темы (хотя, конечно, эта тема важна не меньше других) и не исключительной одаренностью деревенских писателей (хотя среди них, безусловно, есть одаренные), а теми исключительными условиями, которые им были искусственно созданы в обстановке всеобщего зажима-запрета. Начальство рассудило чрезвычайно просто и мудро. В герметичной атмосфере нашей сельской жизни, где все источники информации — телепередачи по первой программе, радиоточка и газета «Сельская жизнь»,— никакие рассказы о повседневных тяготах и трагизме судьбы отдельных героев, и целых семей, и даже поселков не вели к опасным обобщениям и крамольным выводам. То есть читатель, конечно, мог эти выводы сделать, но для этого конкретное произведение давало ему не

больше оснований, чем любые факты наблюдаемой жизни. И выводы эти мог сделать *читатель* — но никогда и никак не герой. При всех достоинствах лучших книг о деревне — и даже так: вне зависимости от этих достоинств — потенциал их крамольности все-таки был несравним с тем непредсказуемо опасным зарядом, который копился и культивировался всей городской, интеллигентской жизнью и мог выплеснуться в любой момент в городской литературе, если бы и ей, по чьей-то оплошности, позволили такую же степень свободы...

И вот, наконец, теперь как будто позволили... Ситуация, впрочем, возникла странная и даже курьезная: деревенская проза теряет ведущее место, городская же, вопреки ожиданиям, вовсе не торопится его занять. Так что главные сегодняшние наши события — перепечатка книг умерших авторов (так и тянет сказать «незаслуженно умерших»...),— а также кое-кого из живых — из доступных узкому кругу зарубежных изданий в доступные широкому кругу советские журналы. Но об этом речь у нас еще впереди. Сперва о кино. О фильме, ставшем уже как бы заведомым фоном для всех культурных и даже политических событий. Что же это за фон? Да тоже странный какой-то...

●

Хоронят Варлама Аравидзе, диктатора. Похороны — дело неторопливое. Вот и хоронят подробно, никуда не спеша, щедро тратя экранное время, почти приравнивая его к реальному. Стоят, говорят, просто стоят, несут, несут, несут, несут... А ночью труп обнаруживается в саду его дома. Уносят, опять хоронят, а он опять... Постепенно узнаём, что хрупкая, но смелая женщина невидимым и непостижимым для зрителя способом, где-то там, за кадром,— выкопала гроб, вытащила его из могилы, вынула труп, перенесла в сад, приставила к дереву... Ну а все-таки, как же? Как хоронят, это мы и так понимаем, могли не показывать, но вот как — обратно? Помучившись, мы, наконец, догадываемся: неважно, как. Эта анти-Антигона — всего лишь символ торжества справедливости; обстоятельства и причинные связи не имеют здесь никакого значения...

Ретроспекция. Варлам Аравидзе вступает в должность, произносит с балкона свою программную речь. Как раз под ним, такая удача, прорывает трубу, вода заливает диктатора. Варлам продолжает говорить, вода продолжает литься. Здесь мы, помучившись, понимаем уже сразу две вещи. Во-первых, мы понимаем, что и это символ: речи льются, как вода, а вода — как речи. А зачем Варлам не уходит с балкона или не переходит на другой балкон, или хотя бы не отходит в сторону — все эти вопросы нас не должны касаться. Во-вторых, мы понимаем также и то, что там, на экране, не Варлам Аравидзе, а всего лишь актер Автандил Махарадзе. Прекрасный актер, блестящий актер — но не диктатор. Потому что диктатор такое терпеть не стал бы, а актер терпит — ему велел режиссер...

Суд. Многословный, обстоятельный суд над отважной носительницей справедливости. И снова в каждом эпизоде — своя символика, и даже не столько своя, сколько чужая. Тут и «Приглашение на казнь», и «Женитьба Фигаро», и поточный прибалтийский боевик о буржуазных нравах...

А вот — нарядные, милые мальчик с девочкой так чудесно, так трогательно музицируют, в то время когда вокруг, во взрослом, жестоком мире...

А там — великий художник, рисующий что-то невнятное, но зато сам красивый, как бог, говорит прямо в лицо тирану жестокую правду, подсвеченную безотказным пафосом литературных застолий. «Разве я своими картинами или вы своими стараниями сможем просветить народ, создавший «Витязя в тигровой шкуре»?»

Да что за дела?

Впечатление такое, будто опытный мастер специально снял учебную картину, чтобы показать, молодым в назидание, все типичные дефекты дурного кино. Здесь и рыхлость построения любого кадра, и необязательность любого движения, и слабость ритма, провалы действия, когда порой кашель в зритель-

ном зале — единственное событие на протяжении десятков томительных и неловких секунд. Здесь и отсутствие единой стилистики, и разорванность, и эклектичность приемов, и неуклюжесть, ходульность всех диалогов, вряд ли объяснимая плохим переводом.

Вся длинная цепь эпизодов фильма — это цепь непрерывных насилий над зрителем во имя избранной авторами системы символов, и не системы даже, а отдельных символов, каждый раз предлагаемых заново. И повсюду мы глушим естественную свою реакцию и подчиняемся внешней, хозяйской необходимости. И намек на то, что все нами виденное — только плод воображения героини, не оправдывает, а напротив, утверждает окончательно несерьезность, необязательность действия.

«Покаяние» — не просто неудавшийся фильм, но намеренный уход от конкретных вопросов, от прямого разговора по существу, нарочитая и вычурная подмена, еще одна в цепи бесконечных подмен.

Ведь ребенку ясно, что тайная полиция в средневековых латах совершенно иначе соотносится с действительностью, с окружающими людьми, с моралью общества, то есть по сути означает совершенно иное явление, нежели, допустим, чекисты в кожаных куртках или агенты НКВД в габардиновых пальто. Заменив... Нет, все же точней — подменив! Подменив габардиновые пальто театральными латами, авторы фильма подменили и самую суть и не только не усилили страшного смысла происходившего, но размазали его, растащили в стороны, разменяли на ненужные ассоциации. Зло вообще, произвол вообще, несправедливость и рабская покорность вообще... Искренне ненавидеть обобщенное зло и сочувствовать обобщенным страданиям так же трудно, как искренне любить и беречь обобществленную собственность. Если же говорить о главной идее фильма, то она, по-видимому, может быть сформулирована тремя постулатами:

1. Все диктатуры во все времена и во всех странах похожи одна на другую.
2. Все последующие поколения несут на себе груз вины предыдущих, пока не покаются и не бросят на свалку трупы своих злодеев-отцов.
3. Причина зла — безнравственность общества, в основе которой — отсутствие явно выраженной, объективно заданной духовности (религии, храма...).

Я позволю себе подвергнуть сомнению все три положения.

Да, конечно, все диктатуры на свете похожи одна на другую, но кроме этой, бесспорной, истины есть еще и другая, противоположная и тоже бесспорная: ни одна диктатура не похожа ни на какую другую, всякая несет в себе свои особые, национальные и исторические черты. И нам, пережившим *нашу* диктатуру и еще переживающим ее последствия, важны именно эти черты, наши родные, со всем, что в них входит: символика, жесты, одежда, быт, привычки, словарь... Фашизм? Да, безусловно, похоже. И конечно, ложь и здесь, и там. Но ложь о господстве великой нации — все-таки нечто совершенно иное, нежели ложь о равенстве и братстве народов. Да, лагеря и там, и тут, и единственная монолитная партия, и славословия вождю и вождям. Но там — настороженность, и страх, и отвращение всего хоть чуть-чуть соображающего внешнего мира; а здесь — сочувствие, восторг и поддержка всех прогрессивных сил человечества, включая Шоу — Роллана — Фейхтвангера и прочих интеллектуальнейших идиотов. И так ведь можно продолжать без конца, обнаруживая решающие отличия на всех уровнях.

Так что нам сегодня важней — обобщенное сходство, уже пойманное в фокус и зафиксированное в замечательных книгах Замятина, Платонова, Шварца, Набокова, Орвелла, или наша подлинная, неповторимая, на все похожая и ни на что не похожая страшная история и судьба? До каких же пор единственной формой высказывания будет оставаться иносказание? Было время, когда пьесы Бертольта Брехта и даже Генриха Боровика мы воспринимали как намек на нашу недоступную для прямого разговора реальность. Режиссеры так и гово-

рили друзьям: «Ты, конечно, понял, старик, я ставил *про нас*...» Это время кончилось. Не сейчас, давно, задолго до гласности и перестройки. Сегодня если хочешь *про нас* — так и давай *про нас* и не прячься за символы и намеки. Когда смотришь серию красивеньких слайдов о неких как будто бы страшных событиях в обобщенное время, в обобщенной стране, с непонятным обобщенным политическим строем, с каким-то неведомым, само собой, механизмом власти, но только почему-то с грузинскими именами и лицами, то главное чувство — тоска по простому, прямому, без намеков и экивоков, слову. Тоска по эстетике «Листопада», «Ивана Лапшина» и «Пяти вечеров».

Да-да, конечно, эстетика бывает разная. Есть подход сугубо реалистический, а есть возвышенный образ, символ и «сюр». Все это так, но любой образ, как угодно возвышенный, а тем более символ — должен быть обеспечен исходной реальностью, за каждым должно стоять намерение автора сказать и раскрыть, а не умолчать и запутать. Многозначность рождается из определенности, многозначительность — из расплывчатости. Отсюда и вся стилистика фильма, где насилие чередуется с равнодушием. Вот вам канва, говорят авторы, вот вам намек, а дальше думайте сами. И даже дают специальные паузы, ничем решительно не заполненные, чтобы зритель, как видно, в эти паузы думал.

Но зритель, если он вообще думающий, думает ведь и без всяких пауз. Он даже и без фильма — тоже думает. И смысл художественного произведения скорее все-таки в том, чтобы зритель-читатель думал не сам, а *вместе* с автором, заодно с ним. По-своему, по-особому, по-индивидуальному, но именно вместе! Фильм «Покаяние», при всей политической его исключительности, эстетически принадлежит к тем произведениям, уже ставшим достаточно многочисленными, где читателя-зрителя, едва поманив злободневной темой, бросают в густом лесу многозначительных символов и под видом доверия высказывают полное к нему безразличие. И конечно, многие покупаются. *Сложное понятней им. Как бы* понятней. И еще, добавим, достижимей, осуществимей, чем все прямое, простое и точное. А еще — безопасней, во всех смыслах этого слова. Гораздо легче оперировать произвольными символами, задав изначально метафоричность как язык и способ, чем довести до уровня метафоры реальные события.

Про что, скажите, фильм «Покаяние»? Ответ готов: про нашу страну, про страшные сталинские тридцатые годы. Но откуда же это видно? В фильме нет ни партии, ни революции, ни вообще какой-либо предыстории; нет соседних стран, нет иных народов, нет инородцев; в нем нет, наконец, никакой идеологии — и это про нашу страну? Увольте! Туманная возможность для этого фильма быть еще и про нашу страну обозначена двумя или тремя штрихами, вырванными из контекста истории и торчащими безо всякого основания: бревна с сибирского лесоповала да еще, быть может, обрывок фразы: «...мы были окружены врагами». Так про что же все-таки этот фильм? Ответ второй и тоже готов: про Сталина, против Сталина. А вот и нет, да просто ни в коем случае! Внешность диктатора Аравидзе, продуманная до мельчайших подробностей, не несет в себе *ни одной* черты Иосифа Сталина. Гитлер, Берия, Муссолини — это пожалуйста, это задано четко и без вариантов; но Сталина в этом облике нет, и это отсутствие тоже задано, и тоже предельно четко и ясно...

Порой бывает трудно решить, чего в этом фильме больше, каких усилий: показать, что герой-диктатор — не Сталин или что город, ему подвластный, ни в коем случае не наша страна. Чего стоит хотя бы обращение Варлама к своим подданным: «Господа!» Да одно это слово способно заглушить, затереть десятки других как угодно привычных и точных. Но таких слов здесь, считайте, и нет, а зато исполняется ода «К радости» Бетховена — Шиллера, да еще по-немецки, да еще подпеваемая девицей в черной, в обтяжку форме... Нет, *у нас* все это было иначе, в другой форме,

с другим обращением, с другими песнями. *Наше слово гордое «товарищ» нам дороже всех красивых слов.* Дороже! И уж если показывать казни, то под *эту* бы песню. И не торжественно-театральные, а простые, будничные, ежедневные, те, что, быть может, представлял себе Ильф, когда говорил как раз в *том самом* году: «Вот так и умирать будем, под Дунаевского с Лебедевым-Кумачом...» Не под Шиллера с Бетховеном.

Возможно, вся эта система неточностей, случайных и нарочитых, должна компенсироваться покаянной линией, мотивом ответственности и причастности? Но и она, эта линия, задана в фильме так принужденно, с такой откровенной иллюстративностью и с таким сомнительным обоснованием, что о ней просто и говорить не хочется. Я думаю, лучший комментарий ко всей этой теме содержится в шутке, которую произносит один из друзей или родичей Авеля, с неожиданной остроугольной лопаткой в руке. На вопрос, зачем ему лопатка, он отвечает:

— Говорят, мой папаша был плохой человек, и я иду на кладбище, чтобы выкопать его!

Итак, постулат третий: духовность и нравственность.

Эти слова сегодня звучат едва ли не чаще, чем перестройка и гласность. И хотя позиция авторов фильма и в этом пункте слегка зашифрована, здесь она расшифровывается без труда. Атеизм — опиум для народа, от него все несчастья и беды. Это можно понять. Мы так устали от зажима всего и вся, что радуемся любому прорыву запрета. Так мы радовались в «Мимино» разговору героя с Тель-Авивом — не важно, о чем. Сами слова «Тель-Авив», «Израиль» без газетно-издевательского контекста уже казались прорывом в свободу. Так и теперь восприняли верующие борьбу за Храм и дорогу к Храму. Это — Вера, это — Религия, это — Духовность и это — Нравственность. И это также — афористический смысл всего высокого и настоящего...

Но нет на свете чистых символов, свободных от прямого, буквального смысла. Первичный, исходный, природный смысл всегда присутствует в предмете и слове, и надо закрыть глаза и заткнуть уши, чтобы исключить его целиком, заменив символом. Эта искусственная попытка не видеть — не слышать ничего, кроме символа, и здесь сыграла с авторами фильма дурную шутку. «К чему дорога, если она не приводит к Храму?»

Да что вы, граждане?! Да мало ли кому и к чему какая дорога! Думается, даже в вашем идеальном, замечательно духовном, исключительно нравственном мире люди ходят все-таки не только к Храму, а и во всякие другие места...

Да, конечно, понятно, здесь имеется в виду дорога в общем, символическом смысле, духовный путь, жизненный тракт и всякое такое. Но ведь женщина, спрашивающая о Храме, стоит на реальной городской улице, перед нею дома и тротуары, а не жизненный тракт.

«Нет, это улица Варлама, и не эта улица имени наркома Орджоникидзе... А к московской синагоге ведет улица имени лихого гетмана Богдана Хмельницкого. Ну и что? А ничего. Ходят, приводит. А улица Юннатов приводит к станции по уничтожению собак и кошек... В этом чудовищном несоответствии, в этой парадоксальности чуть не каждой детали как раз и заключается вся наша жизнь. Но — наша, именно наша, а не слепленная из чужих или анонимных осколков.

И, как это часто бывает в искусстве, неточность метода выявляет неточность концепции. Потому что — так ли уж очевидно, что нравственность и неприятие зла суть синонимы религиозной веры? Одно дело защищать религию от нападок воинствующих атеистов, другое — нападать самим на честное неверие, навешивая на него всевозможных собак. Даже Достоевский и даже Розанов признавали с горечью, что среди верующих улица ведет к Храму». Да отчего же не эта? Вполне могла бы вести! Вон ведет же к Донскому монастырю нравственных людей никак не больше, чем среди атеистов. Это так случилось, что правящая группа оказалась еще и атеистической,— в принципе могло слу-

читься иначе. Вон перед нами сегодняшний Иран с его истово верующим фанатичным старцем, а если скажут, что это только в исламе, то можно обратиться и к христианской истории, и с не меньшим успехом... Мне кажется, здесь и авторы, и благодарные зрители пали жертвой все того же идеологического подхода. В истории любого народа хватает всякого, и верность традиции, и верность религии еще не означает ни верности добру, ни тем более гарантии от грядущего зла. Призывы к нравственности и духовности наших писателей и художников напоминают призывы наших чиновников к сознательности и энтузиазму масс. Призывы к сознательности — хороший фон для обмана, принуждения, воровства и безделья, а призывы к духовности прекрасно сочетаются с антиинтеллигентностью, мелочной злобой и всеми формами нетерпимости. Недаром они не сходят с уст наших воинствующих ксенофобов...

Нет, спасение нации от произвола преступников не в требовании нравственности и духовности, а в установлении такого права, таких законов, которые бы не допустили концентрации власти в руках одного человека или группы людей, какими бы ни были их личные качества.

«К чему дорога, если она не приводит к Храму?» — звучит заключительный вопрос фильма. «Не нужна такая дорога!» — отвечают авторы, не выслушав никакого другого ответа. И разве отсюда не один шаг к тому, чтобы закрыть или даже уничтожить дорогу? И да простят меня верующие, с *правовой* точки зрения — не то же ли это самое, что закрыть Храм? Если бы последнее слово в фильме было за Варламом Аравидзе, он бы, наверное, спросил иначе: «К чему Храм, если Бога нет?» И конечно, верующий бы зритель воскликнул: «Бог есть, и Храм необходим для молитвы!» А неверующий зритель сказал бы: «Храм — это часть культуры, это память нации!» Но важнее, думаю, были бы не эти возгласы, а сухой и трезвый ответ юриста: «Не ваше дело! Людям нужен Храм — пусть и будет Храм, а если нужна дорога — пусть будет дорога. А вот власть, берущая право решать, кому что нужно, а что не нужно,— такая власть не нужна никому. Запретить навеки!»

●

Я думаю, все радостные и благодарные чувства по отношению к таким программным произведениям, как «Покаяние» или, скажем, «Дети Арбата», происходят не оттого, что они нам что-то открыли или каким-то пусть известным явлениям нашли новое и точное имя, но оттого, что произнесли публично некоторые из давно известных истин, пребывавших до сих пор в оппозиции, в привычном и даже уютном подполье. Эти, еще недавно крамольные, истины, зафиксированные в официальных органах, в государственном кинотеатре, в столичном журнале, таким образом переводятся из субъективного ранга в ранг объективный. Им, бесправным, даются права гражданства и официальный статус жизненной правды. Хорошо ли это, важно ли это? Что говорить! Здесь не только сам факт смещения задубелых границ, но еще и возможность, обещание дальнейших смещений... И еще здесь, конечно,— чувство облегчения, освобождения от бремени вечного ликбеза, от метания бисера.

Массе, привыкшей верить массовым органам, не какие-то очкарики-интеллигенты, а сами эти массовые органы сообщают, что верить было не надо. Вопрос, поверит ли масса теперь, но уж это дело ее, массы. Мы твердили, шептали, орали, вы нас не слушали: мы были отщепенцы, мы были чужие. Теперь государственные газеты-журналы, телекиноэкраны и репродукторы повторяют некоторые из наших суждений, небольшую часть, приноравливая словарь, но зато настолько громко, что слышно каждому. Прекрасно, наконец-то мы можем заняться другими делами... Наша радость — это не радость открытия, это радость освобождения от тяжкой повинности утверждать и доказывать очевидное. И в этом, быть может, главное отличие нашей сегодняшней оттепели от той, предыдущей.

В 56-м — 63-м мы менялись вместе со всей страной, не всегда в согласии с директивами, но, по крайней мере, одновременно. Мы обретали внутреннюю свободу, которой в нас до тех пор не было. Сегодня нам незачем и не в чем меняться, сегодня меняемся уже не мы — нечто другое вокруг и рядом. Перестраивается? Ну что же, прекрасно. Надо только, чтобы и мы незаметно для себя не перестроились, не подстроились, не выстроились в затылок. Мы выстояли в тяжкие времена — не самые, быть может, страшные, бывали страшнее, но и не легкие, не стоит преуменьшать. Теперь наступает, наконец, облегчение и отчасти уже наступило. Будем внимательны!

Строго говоря, единственное, что от нас требуется, это честно делать свое кровное дело, что, по мере сил, мы всегда и делали безо всяких призывов сверху. А кровное наше дело таково, что требует всегда говорить правду, и не ту, которая сегодня дозволена, и не ту, что будет дозволена завтра, а любую, как мы ее понимаем, будет она или не будет дозволена.

И здесь мы подходим к чрезвычайно важной, горячо обсуждаемой сегодня теме, а вернее даже не обсуждаемой, а уже обсужденной и утвержденной: чем были двадцать предыдущих лет в культурно-литературной жизни России? На сегодня ответ таков: они были *застойным временем*.

Но уже, в соответствии с политикой гласности, готово и уравновешивающее возражение. Нет, это было не только застойное, но и очень пристойное, и даже вполне достойное время.

«Давайте после драки помашем кулаками: не только пиво-раки мы ели и лакали, нет, назначались сроки, готовились бои, готовились в пророки товарищи мои».

Этими стихами Бориса Слуцкого и сегодня, как и в годы первой оттепели, можно выразить пафос защиты времени, а вернее, защиты людей от времени, защиты личности от мутного, слепого потока...

«Товарищи мои...» Тут все расхождения — в списке. Каждый апологет культуры застойной эпохи приводит свои, близкие ему имена. Один — фронтовиков, другой — деревенщиков, третий — горожан во главе с Юрием Трифоновым. Да, конечно, тем и другим, и третьим удавалось высказать какую-то правду о жизни. Но, никак не умаляя их очевидных заслуг, их усилий по поддержанию литературного огня под напором как бы стихийных бедствий, я все же в доказательство живучести правда, в подтверждение мужества и свободы личности привел бы совсем иной список товарищей. Потому что хороший, самый лучший советский писатель — это всегда ум и талант плюс умение укладываться в пределы дозволенного так искусно, чтоб этих пределов как бы и не было. И как раз творчество Юрия Трифонова здесь, быть может, самый наглядный пример.

Один из лучших наших прозаиков (в этом пункте никаких возражений нет) ухитрялся подряд, одну за другой, писать повести о московских интеллигентах (правдивые, по общему убеждению!) со всеми подробностями ежедневного быта, со всеми деталями социального фона, со всеми кухонными разговорами — аккуратно и как бы даже естественно избегая всех тех непременных тем, на которых в реальной жизни эти разговоры держались. Хороший ли писатель Юрий Трифонов? Я отвечу вполне определенно: «Хороший!» Правдивы ли книги Юрия Трифонова? Я отвечу уклончиво. Представьте себе интеллигентский дом Москвы семидесятых годов, где бы никогда, ни при каких обстоятельствах, ни словом не обмолвился ни один человек, ни гость, ни хозяин: ни о диссидентах, ни о евреях, ни об арестах и ни об обысках, ни о демагогии партийных вождей, ни об уехавших за океан знакомых, ни о передачах Би-би-си — «Свободы», ни, наконец, о попавшем в руки журнале или ксерокопии *тамиздатской книги*. Умному достаточно.

Но попутно произнесены ключевые слова, и на них я хотел бы остановиться.

●

Что бы мы ни говорили о гражданском мужестве и правдивости подцензурных авторов, но когда ваш приятель у вас в гостях в *то самое* время спрашивал, нет ли чего *почитать*, вы знали, что́ он имел в ви́ду, и последний номер «Нового мира» ему не совали, а вели его к особой, отдельной полочке, где стояли книги и журналы *для чтения:* обернутые крепкой компьютерной лентой-бумагой, с вопиюще нерусской белизной страниц, с неуклюжей латинской транскрипцией имен и названий, с экзотически далекими адресами издательств — но клокочущие бурной стихией российской речи, нашей прорвавшейся страсти и нашей боли. Электронная наборная машина «компоузер» с русским шрифтом, безразличная к шрифту английская машина «ксерокс»... Тридцать лет — от романа Бориса Пастернака, через книги Солженицына, Шаламова, Синявского, Владимова, Войновича, Василия Гроссмана и вплоть до последних сборников Бориса Хазанова[1] — это великая эпоха в нашей культуре, эпоха рискованного, полного опасностей, но и удивительно плодотворного синтеза *наших* порывов и *их* возможностей, не смертельный бой, но бессмертный союз «стальных машин, где дышит интеграл, с монгольской дикою ордою»!

Можно ли сказать, что все, что издавалось *там*, было заведомо умней и талантливей, наполнено бо́льшим смыслом и чувством? Господи, ну, конечно же, нет! Было много глупости и много пошлости, и наивного эпатажа, и порочной расхлябанности, от которой, как это ни горько признать, здесь, внутри, спасает как раз редактура, многослойная система педантичных проверок на разных уровнях. Но, во-первых, те книги, что до нас доезжали, проходили все-таки читательский строгий отбор: было бы ради чего рисковать! Во-вторых, хорошая книга есть хорошая книга, а лучше ли она, чем другая хорошая, этого нам никогда не решить. И наконец, в-третьих, и самое главное: говоря о хороших и только хороших книгах, мы сейчас имеем в виду лишь один критерий: свободу мысли, свободу духа, свободу слова.

Тридцать лет Тамиздата сформировали нашу свободу, нашу полную внутреннюю независимость от всей активной окружающей лжи. И неважно, сколько в общем потоке оказалось настоящих шедевров, больше ли, меньше ли — да хоть бы и вовсе не было, дело не в этом. Тамиздат был той атмосферой, в которой мы жили, тем свежим воздухом, которым спасались и в конце концов спаслись от удушья, той средой, в которой обитали все наши надежды.

Вся система надзора за культурной жизнью вынуждена была в конце концов перестроиться, потому что старая, неперестроенная, оказалась беспомощной и бессмысленной. Все прежние, такие простые средства, запретительные мероприятия почти полностью перестали работать. Непечатание и всякого рода замалчивание стало выглядеть просто анекдотично, ибо то, что раньше было вопросом жизни и смерти произведения, обернулось теперь вопросом о выборе издателя. (Я намеренно игнорирую сейчас все опасности, лишение милостей, обыски и даже аресты. К чести свободных русских писателей, они на это на все пошли, и было их достаточно много, на удивление много!) Доступность же книги, число читателей оказались теперь лишь вопросом времени, и порой очень и очень короткого.

Трудно перечислить и переоценить заслуги Тамиздата в жизни России. Что ни назовешь, все будет в строку. Тут и огромная культурная роль и пример, и урок свободы и правды, и источник информации, порой единственный,— но и неуклонная подготовка того, что сейчас, со скрипом, едва-едва, начинает вроде бы происходить. Потому что читали не только мы с вами, но и те — другие, от кого зависит. Читали, привыкали, помимо воли, к тому, что

[1] Борис Хазанов — русский писатель, живущий в Мюнхене. Автор повести «Час короля», романов «Антивремя», «Я воскресение и жизнь», рассказов и эссе.

сказано, что *возможно* и что это читают в данный момент не только они, от кого зависит, но и другие, и мы с вами. Да и степень открытости всего здешнего неизбежно — и авторами, и издателями — соразмерялась с полной открытостью тамошней. Не ссылались, не упоминали, вблизи не видели — а все-таки знали, и видели, и имели в виду...

И теперь, когда мы, встречаясь в метро, передаем друг другу действительно те журналы, о которых договаривались по телефону, и в каждом из них, не скажу много, но каждый раз хоть *что-то* бывает, именно теперь я хотел бы возвысить свой голос — в благодарность русскому Тамиздату. Всем писателям, уехавшим или оставшимся, отсидевшим свое или избежавшим; тем, кто публиковался там, оставаясь здесь, и тем, кто писал и копил, дожидаясь отъезда; христианам, мусульманам, иудеям, атеистам, агностикам и кто там еще бывает; радикалам, либералам и консерваторам; тем, кого мы любим, к кому равнодушны и кем возмущаемся; коммерсантам, удачливым и богатым, и бескорыстным энтузиастам — всем спасибо, все делали общее дело. И пока его значение не будет публично и громко признано, не получим мы права клясться свободой, не избудем прошлого, будет прежняя гниль разъедать нутро нашей датской державы. Да, верно, сегодня таких «пока» великое множество, но это — одно из самых важных и самых наглядных. Всем спасибо, как говорят режиссеры, но не будем забывать, что пьеса еще не окончена. И еще никому, никому не известно, как тут у нас обернется.

Уж очень ярко, до рези в глазах, представляется близкая реставрация, постепенный, плавный откат назад, сперва все с теми же новыми словами, но уже со все более старой сутью, а затем уже и со сменой слов на прежние плюс пара наиновейших «примкнувших шепиловых». И такие же честные, как вчера и сегодня, лица тех же бессмертных телевещателей с проклятьями нынешним реформаторам — за критиканство, оппортунизм, прожектерство, либеральный уклон и еще за что-нибудь, что нельзя заранее предположить, но что будет тут же наспех придумано быстроязыкими, на любой вкус, острословами-референтами...

Не станем делать никаких прогнозов, мы так мало с вами понимаем в политике, и политики, есть такое чувство, понимают немногим больше нашего. И по-прежнему от нас почти ничего не зависит, и единственная наша надежда, поверьте,— на свободолюбие науки и техники, на нетерпимость прогресса к рабству и тупости. И поэтому *для нас* сейчас главное — сохранить свободу внутри себя, не поддаться, не опуститься до уровня дозволенной гласности. А тогда и она, эта самая гласность, побуждаемая объективной необходимостью, по чуть-чуть, понемногу, потом, когда-нибудь — как знать, может, и дорастет до настоящей свободы.

Москва, 1987

З. Миркина

Открытое письмо

Уважаемый Юрий Аркадьевич!

Несколько лет назад я прочитала Вашу книгу «Тоска по Армении»[2]. Прочитала с огромным сочувствием, даже с восторгом. А недавно мне довелось прочитать Ваши размышления «В поисках уничтоженного времени». И я не могу не написать о глубоком несогласии с Вами. Вы прекрасный стилист; и то, что Вы говорите на первых страницах, кажется убедительным. Потом я к этим страницам вернусь, но прежде всего о «Покаянии».

«Покаяние» — не просто неудавшийся фильм,— пишете Вы,— но намеренный уход от конкретных вопросов, от прямого разговора по существу, нарочитая и вычурная подмена, еще одна в цепи бесконечных подмен...

Искренне ненавидеть обобщенное зло и сочувствовать обобщенным страданиям так же трудно, как искренне любить и беречь обобществленную собственность»...

Вас очень возмущает, что Варлам Аравидзе — никто в отдельности и все тираны вместе. Вам бы хотелось иметь точный портрет нашего владыки с его неповторимыми чертами. По-вашему, Абуладзе ушел от вопроса, о ком этот фильм. По-моему, этот вопрос ушел от Абуладзе. Ибо Абуладзе вовсе не прятался за обобщениями и не задавал никому загадок — кто есть кто. Признавая право на разницу подхода, реалистического и символического, Вы говорите, что «гораздо легче оперировать произвольными символами, задав изначально метафоричность как язык и способ, чем довести до уровня метафоры реальные события». Смею возразить Вам, что есть род искусства, который изначально выбирает «метафоричность как язык и способ», искусства, в котором реальные события иначе, чем метафорой, высказать нельзя. Духовная реальность воплощается во множестве образов, но ни один образ не может исчерпать ее и заменить собой. И если религиозные люди начинают слишком конкретизировать дух, они создают идолов.

Образ духа всегда символ, подобие, иносказание. Искусство, говорящее о духовной реальности, *всегда* иносказание. Ибо говорит — о несказуемом. Как Христос в притчах. Прямого языка для того, что говорится в Евангелии притчами, просто не существует. И сложность, с которой мы здесь встречаемся, это не мнимая усложненность, а бесспорная, насущная необходимость. И то, что Вам кажется простотой, для данного жанра было бы недопустимой упрощенностью.

То, что Варлам Аравидзе совмещает по крайней мере четырех тиранов сразу (никогда не соглашусь, что Сталин в нем вовсе отсутствует), представляется мне не уходом от реальности, а единственным подходом к реальности высшей, глубочайшей.

Как это могло «доброе человечество» родить таких сынков, как Сталин, Гитлер Нерон, Иван Грозный? Нет, не одного Сталина — имя им легион. Хотя это не умаляет значения каждого. Напротив: каждого множит на легион...

И вот это-то так ужасает Абуладзе. Это-то и заставляет его создать великую притчу, ибо другого языка, кроме иносказания, для его темы нет.

Это фильм о дремлющем в нашей «доброй» природе дьяволе (опять иносказание, но иначе об этом — нельзя). Фильм о том, что человек ушел далеко в сторону от своей *Святыни,* без которой жизнь не может существовать так же, как ветки без ствола.

[2] Карабчиевский Ю. Тоска по Армении.— «Литературная Армения», 1988, № 7, 8.

Путей отхода, отрыва от своего истока много. Человек может быть увлечен идеей, кажущейся ему святой и до какой-то степени действительно святой. И однако где-то совершен незаметный переход через черту... Идея взбесилась, стала самодовлеющей, оторвалась от высшего и глубинного в себе самой.

Взбесившаяся идея или взбесившаяся чувственность, взбесившийся ум или взбесившаяся страсть — все это результат отрыва от истока своего, от священного источника жизни. Может быть, все мысли и все чувства хороши, пока они не оторвались от жизненного Целого. Это Целое символизируется храмом. Человек ушел от своей Высоты и Глубины. Человек запутался на своих дорогах. Вот о чем фильм. И та дорога, которая не ведет к Храму, уводит от собственной сути.

Это не значит, что запрещается ходить в кафе или в гости друг к другу. Все тропинки и переулки остаются в целости и даже любовно сохраняются, если осталась нетронутой основная дорога, ведущая в глубь самого себя, к внутренней, единой для всех Святыне.

Аравидзе всех времен и народов мог появиться только потому, что люди не замечают опасности в самом начале, не берегут своей Святыни, кощунствуют. Потому что в их внутреннем храме не творится великого действа собирания Духа, движения к высшей точке собственной души — не происходит духовного труда.

В этом Храме происходит нечто противоположное. Там есть все что угодно, только не то, что в нем должно быть.

Но вот в Храме этом раздаются взволнованные, приводящие душу в содрогание слова Альберта Эйнштейна. Действуют ли они хоть как-то? Удостоиваются ли хоть малейшего внимания? Отнюдь. Громкоговоритель передал слова Эйнштейна; а теперь «послушайте концерт легкой музыки».

Вот это сочетание — убийственно. Это оно дает возможность Аравидзе разгуляться на земле. На любой земле. Бездумная облегченность, ничем не останавливаемая жажда удовольствий у одних, розовые очки и культивированная слепота у других, маниакальная уверенность в своей правоте у третьих, недостаток мужества, душевная вялость у четвертых — вот почва для Аравидзе.

Кто он такой и кто такие его гориллоподобные помощники? Это те, кто уверены, что овладели главным секретом Вселенной: Святыни и Совести не существует. «Прошли те времена, когда людей держали во власти тьмы и долбили им, что человек создан богом и так далее. Специально скрыли от нас, что мы все от обезьяны произошли...» — говорит ближайший сподвижник «великого деятеля», оценивая по достоинству огромную освобождающую силу этого открытия. Обезьяноподобность — это право не стесняться в своем отечестве, это право разрушать и выбрасывать на свалку все, в чем не нуждается обезьяна.

Но Варлам сложнее. Обезьяна, по крайней мере, естественна. А Варлам Аравидзе — великий лицемер. Свой главный секрет — отсутствие совести и святыни — он не выпаливает в лицо собеседнику, как его помощник. Он держит этот секрет про себя и хочет стать олицетворением попранной им святыни и совести в глазах людей. Это уже не просто Горилла. Это — «отец лжи». И самое страшное, что ему удалось овладеть нами.

Он уничтожил одних, подчинил других, убедил третьих — убедил, ослепил, обратил в свою веру. Превратил людей в стадо, идущее за своим пастухом. Он овладел и телами, и душами. Вот в чем ужас.

Вам нужны особые приметы Сталина? Вам не все равно, какое конкретное чудовище овладело вами? Разве не важнее всего то, что вами могло овладеть чудовище, и что это чудовище мы, обыкновенные люди, обожествляли? Мы — Сталина, немцы — Гитлера. Русские бояре слезно просили Ивана Грозного править ими; римляне поклонялись Нерону. Что же происходит с людьми на протяжении всей их истории? Ведь мы так хотим верить в человека. «Человек — это звучит гордо». Свобода! Равенство! Братство! «Обнимитесь, миллионы!»

Но могут ли миллионы обняться, пока жив Аравидзе? А он ведь жив даже и мертвый. Дело в том, что его похороны — такая же условность, как все в фильме. Его вызывают из гроба магическим танцем. Свершается некое колдовство. Он приходит на призыв. И всегда будет приходить до тех пор, пока его призывают. Он будет жив, пока есть люди, которым он нужен.

Пока есть Авель Аравидзе, будет и Варлам Аравидзе. Они до того тесно связаны, что по сути встает вопрос: кто кого породил? В феноменальном мире — Варлам — Авеля, но в нуменальном,— в духовной реальности — едва ли не наоборот.

Авель — тот, кто хотел бы пользоваться всеми благами жизни, не создавая ничего, не жертвуя ничем. Он не садист, не мокрушник. Он предоставляет более решительные действия другим. Он будет просто пользоваться плодами их деятельности. Это мародер с лицом простого честного человека. Это Каин, убивающий брата чужими руками. Он убежден, что вопрос Бога: «Каин, где брат твой Авель?» — к нему не относится. Он не слышит этого вопроса. Он присвоил себе имя убитого брата. Он — Авель. Он спрашивает: «О чем ты, Боже? Авель на месте. А вот где Каин? Кто он такой?»

Тут лицемерие достигает какой-то новой степени, неведомой даже Варламу. Варлам знал, кто он такой. Он и не отрицал в себе Каина. Он был человек по-своему цельный... И когда Торнике кричит отцу: «Ты хуже деда!» — он именно это имеет в виду, и его можно понять.

Дед точно знал, что никакой святыни нет и никакого владыки нет — кроме него самого. Нет и не может быть. Невозможно себе представить Варлама Аравидзе стоящим на коленях, молящимся... А вот Авель стоит и молится.

Он не так уж уверен в небытии Бога... Кто знает! И на всякий случай, крадет чудотворный крест. Авось сгодится. Если святыня есть, то пусть она будет его собственностью.

Можно возразить, что крест украден ребенком. Однако вполне зрелый мужчина хранит у себя все тот же украденный в детстве крест. Этот крест соседствует с драгоценными картинами убитого его отцом художника. Все в целости. Все тут же, в подвалах. Здесь Авель и молится, стоя на коленях около украденного креста.

Надо ли говорить, кому он молится? Надо ли удивляться, кто принимает его исповедь, кто оказывается жив его молитвами?

Без Варлама не обойтись — и он тут как тут.

Настоящая молитва обращена внутрь души, к нашему глубочайшему «я» — внутреннему Господину. Но от Него Авель дальше всего. Это внутреннее «я» — цельно, оно несовместимо с двоедушием. Авель же — само двоедушие, устрашившийся и заметавшийся мародер, желающий и удовольствие получить, и невинность соблюсти. Но тут его выводит на чистую воду его родной отец: «Не узнал меня, сынок, ты что же это на исповедь к дьяволу пожаловал?»

Да, Варлам Аравидзе — это тот самый, кого в давние времена называли князем мира сего, не конкретизируя и не ища особых примет. Он всегда надевал личины, этот князь, ибо у него нет своего лица. Мы даем ему лицо, пока верим в него, пока ему поклоняемся.

Вы хотели, чтобы Вам показали конкретное лицо Сталина, а Вам показали магическое зеркало, поднесенное к лицу Сталина. И то, что оно отразило, оказалось нечеловеческим лицом — лицом нечеловека. Нам показали это лицо или эту безликость, укравшую лицо человека.

Так вот кому мы поклонялись?! Так вот куда привели нас мечты великих гуманистов?! Поэт, слагавший оду «К радости», и композитор, положивший ее на музыку, не доглядели человека до его скрытых глубин, не поняли, что человек носит в себе не только небо, но и преисподнюю. И их великий энтузиазм, их героический подъем духа помогают палачам превращать обнявшиеся миллионы в стадо, идущее на заклание...

Как страшно слышать раскаты бетховенской музыки и видеть, что происходит под звуки этой музыки! Ода к радости, заглушающая стоны пытаемых!..

Эта музыка — недаром она часть Девятой симфонии — девятый вал веры в человека, великий всечеловеческий гимн, утверждающий светлое начало в наших душах...

Вы хотели, чтобы здесь звучала «Широка страна моя родная». Воля Ваша, но осмысление эпохи фильмом куда глубже и значительней того, что видится Вам...

Перед нами страшный итог, трагедия человечества. Результат великого духовного подъема нескольких поколений — котлован.

Человек, такой, какой он есть на сегодня,— не прекрасен. Надо иметь мужество сорвать розовые очки и взглянуть правде в глаза. И — выдержать взгляд Правды.

Рухнул не какой-то один эксперимент в отдельной стране. Если бы это было так! Мы заменили бы, умудренные опытом, ложные идеи на истинные — и дело с концом. Но все гораздо сложнее и глобальнее. Недаром весь мир стоит на краю катастрофы. И исток этой катастрофы не в отдельных порочных идеях. Порок во всей нашей цивилизации. Во всех, кто носит ее в себе,— во всех людях и народах. *Это надо видеть.* Прежде всего ясно видеть себя самих и своих братьев и осознать духовную задачу, которая перед нами стоит.

В чем же она? Прежде всего, как говорил китайский мудрец, надо исправить имена. То есть сделать слова соответствующими тому, что они обозначают. Надо назвать Каина — Каином, Авеля — Авелем. Среди нас ходит Каин, называющий себя Авелем. И пока это так, Варлам Аравидзе живее всех живых и по-прежнему правит нами.

Каин, убивший брата, должен ответить на вопрос, звучащий из глубины глубин: Каин, где брат твой Авель? Пока человек не ответил на этот вопрос, братоубийство продолжается. Оно безнаказанно, оно узаконено, какие бы слова ни говорились.

Авель Аравидзе, оправдывающий своего отца Варлама, продолжает убивать Сандро Барателн. Убийство продолжается. А оно должно прекратиться. Вот что значит *покаяние*. Это не коленопреклоненная молитва, не поток слов, даже не поток слез. Это прекращение *греха*. Прекращение убийства.

Авель, оправдывающий Варлама, окружающий почетом его могилу, продолжает вместе с Варламом убивать. Все, кто оправдывает нераскаявшегося Авеля, продолжают дело Варлама. И это убивает Торнике. Да, если покаяния не происходит, если Варлам по-прежнему жив в его сыне и во всех его близких, если продолжается сосуществование человеческой природы с дьявольской, то потрясенному Торнике не остается ничего иного, как убить себя. И вот она судьба молодого, еще духовно живого поколения.

Фильм — грозное предупреждение. Но в его беспощадности (и только в ней) — наша надежда.

Какая надежда остается у Каина после того, что он совершил?

Беспощадность к себе. Созерцание ужаса, им содеянного. Каин должен ответить на вопрос Бога об убиенном брате. Каин должен сказать о себе: «Я — Каин, а не Авель. Я не невинен. Я бесконечно виновен. Я убивал вместе с Варламом. Варлам — во мне. И великий мой долг — исторгнуть его из своей души».

Разумеется, вырывание трупа из земли — такое же иносказание, как и все в фильме. Надо вырвать из себя то, что оскверняет нас. Надо убить убийцу в себе. И только тогда, после покаяния, собраться около разрушенной веры в человечество, как около руин великого Храма. Собраться для созидательной работы. Мы — духовные банкроты. Нас призывают к духовному труду.

●

И напрасно Вы думаете, что там, на Западе, где с целым рядом вопросов сумели справиться и впрямь гораздо лучше, чем мы, все в порядке. И что достаточно только уподобиться этому

многопартийному, рыночному, разумному, оснащенному новейшей техникой Западу — и более, собственно, ничего от нас не потребуется.

Не так-то все просто.

У меня уже была написана небольшая статья о фильме «Покаяние» под названием «Судья — подсудимая». Там я сравнивала два фильма: этот (обсуждаемый столь горячо) и «Репетицию оркестра» Феллини. Мне кажется, что оба фильма с разных сторон подходят к одному и тому же: не только мы, но и вполне благополучный Запад — на грани катастрофы. И ему нужно покаяние, не только нам. Наш Храм, наша Святыня разрушаются насильственно, извне. Их Храм разрушается изнутри. Разрушение происходит как бы само, от духовной анархии, внутреннего хаоса, своеволия, носящего облик внешней свободы.

Технически и материально Запад цивилизован, а мы варвары. Духовно мы, может быть, стóим друг друга. Или, во всяком случае, разрыв не так уж велик. На Западе дремлют еще и тоталитáрные возможности, и никакие наши кризисы и разочарования не могут переубедить новых левых и правых радикалов. Все это гораздо более значимо, чем Вам представляется, но я не буду здесь долго останавливаться на этом.

Скажу только, что подчас действительно увидеть — значит увидеть во множестве лиц единую суть. И вот почему в романе Гроссмана «Жизнь и судьба», в котором Сталин дан более чем скупо, нас ошеломляют впервые высказанные вслух (и напечатанные у нас!) рассуждения гестаповца о единой природе гитлеризма и сталинизма...

Это много важнее конкретики того и другого лидера...

Странное дело, Вы требуете конкретики, когда речь идет о духовных явлениях и о бытийственной сути вещей, и совершенно отказываетесь от всякой конкретики и специфики, когда речь касается географических, временны́х и всяких других строго конкретных явлений. Вот теперь я перехожу к началу Вашей статьи.

Признав с волнением и удовлетворением, что, наконец, все-таки «сдвинулось», что-то в стране нашей начало воистину происходить, Вы со вздохом и печальным юмором замечаете, что последнего слова никто не решается сказать и последнего шага никто не делает. А сделай его — и...

Что же это за слово и что за шаг? Ну неужели не видно, чьи пироги пышнее? Так чего же в прятки играть? Дойдите до многопартийной системы — и всё. Так просто!..

Нет, не так просто. Вот тут-то и нужна конкретика России, всей ее истории, и особенно сегодняшнего дня. Тут надо быть, надо уметь быть действительным реалистом, а не исходить из всеобщего блага, которое стоит только пересадить на любую почву — и все будет в порядке. Но откуда его взять, этот порядок?

Никаких традиций демократического порядка нет. Есть разоренная страна, искаженные умы, перевернутые представления о добре и зле, потеря всякого умения работать, потеря всяких идейных ориентиров — и духóвных тоже... Толпы людей, готовых броситься вслед за демагогами из общества «Память», создают угрозу внутренней (демократической) фашизации. И вот при этих-то исходных данных выйти и сказать, что нам нужна многопартийная система, и все, кто об этом умалчивает, недоумки... По-моему, это все равно, что сказать: лучший способ ликвидации голода — накормить голодных. Полный уход от реальности.

Где наше общественное мнение? Где культура спора без ссоры? Можно разрешить печатать «Котлован», но нельзя разрешить то, чего нет,— сложившихся течений, из которых могли бы возникнуть парламентские партии. «Память» готовится не к парламенту, а к погрому. Как толпа в Сумгаите. Основными политическими силами остаются две группировки правящей партии: реформаторы и консерваторы. За их пределами — политические кружки, из которых когда-нибудь что-нибудь может выйти. На сегодняшний день парламента из этого не получится.

В кружковых спорах не раз предлагалось уравнять Ленина со Сталиным — тогда только начнутся перемены. А я думаю, что именно тогда-то ничто и не переменится. Мышление останется старым...

Одно из комфортабельных упрощений — отрицать у Ленина всякие идеалы и обвинять его в голом властолюбии. Это значит сбросить одним махом в небытие огромную духовную силу, поднявшую целые поколения, осмыслившую их жизнь, вдохнувшую в них веру, которая смогла и впрямь сдвинуть горы,— перевернуть мир. Этот переворот был чреват трагедией. Но герои трагедии — личности, а не марионетки. Трагедия — не плутовской роман, где плут морочит дураков. Тут что-то покрупнее.

Мир, который был потрясен за те «десять дней», был миром глубоко кризисным, захлебывавшимся в крови войны. Наши отцы и деды искали выхода из тупика истории. Искали, как умели. И мы, ищущие выход из сегодняшнего тупика, обязаны осмыслить их опыт, а не отворачиваться от прошлого, как от чужого. Мы не умнее и не лучше. Мы только досмотрели конец пьесы, еще не видный и не понятный им.

Люди верили, что они смогут построить идеальное общество; и все жестокое, что они делали, они делали во имя благородной цели. Теоретически это выглядело так же убедительно, как идея Раскольникова, во имя которой надо было убить старуху процентщицу. Кроткая Лизавета, которая попалась под руку, в расчет не шла. Раскольников не хотел ее убивать. Не по своей воле убил. Хотел — только злую старуху.

Наши отцы, революционеры, тоже хотели поразить только зло. Но представляли его себе четко очерченным, совершенно отделенным от добра. Мир был для них черно-белым и точно разделялся баррикадой. А оказалось, что самое большое зло — сама баррикада. Мы это поняли задним числом. А им не так просто было понять...

До нашей Октябрьской революции была французская, с чудовищными взрывами жестокости. И жертвенные, благородные люди, не смущаясь этим, становились последователями ее идей. Можно ли после этого продолжать считать их благородными — или мы откажем им во всяком благородстве, жертвенности, альтруизме? (Антихристово племя! Бесы!)

Но ведь что интересно: Достоевский, написавший своих «Бесов», во многом полемически заострivший ужасы подполья, все-таки понимал, что в центре, во главе революции нужно что-то покрупнее Петра Верховенского. И даже Верховенский сам это отлично понимает. Тут нужна личность трагическая, нужна душа большая и способная на свет. Вдохновителями могут быть Родион Раскольников или Ставрогин, за которого так борются и темные и светлые силы. Без того крупного и светлого, что было в нем, никогда бы не пошли за ним ни Шатов, ни Кириллов. Революция не начинается со смердяковщины. Нужна воодушевляющая людей вера. Нужна идея, способная объединить людей. Что к Карамазовым примажутся смердяковы, это обнаружится потом. Начинается с тех, кто жаждет добра, жаждет ответа на вопросы: «Что делать?», «Кто виноват?»

Кто они — эти идейные люди, плохие или хорошие? Черные или белые? В них борются свет и тьма. В том-то и боль, что черные дела делали отнюдь не только черные люди. И если сегодня мы выкрасим их сплошь черной краской, мы не научимся делать белые дела. А задача-то именно в этом... Осуждая без разбора всех революционеров, мы действуем вполне революционно, то есть хирургически. И — дурная бесконечность продолжается.

Истинная революция должна быть беспощадной и одновременно бескровной: переворотом в самих себе. Наша задача — изменить мышление, стать истинными реалистами, видеть свои действительные, а не вымечтанные возможности, соразмерять каждый свой шаг с жизнью.

Наши отцы были великими утопистами, проглядевшими Варлама Аравидзе. Они не были ни Варламами, ни Аве-

лями. Они были подобными Михаилу и разделили его судьбу. Михаилу и Елене. Они вместе с Еленой пели оду «К радости». Они верили в гуманистические идеалы вместе с Шиллером и Бетховеном. Невидящими глазами, устремленными в светлое будущее, глядели они на мир. И больше всего боялись остаться без веры. Умереть было легче. Над их слепотой и их мукой плывут раскаты Девятой симфонии. Трудно представить себе что-то более трагическое... Насмешка ада. Есть от чего содрогнуться.

А ведь они хотели только победить мировое зло. Ценой человеческих жизней?

Да. Другого выхода они не видели. И прежде всего готовы были жертвовать своей жизнью. Этой ценой они достигали смысла жизни, вырывались из царства абсурда.

Ремизов в своей книге «В розовом блеске» говорит о революционном прошлом своей жены, Серафимы Довгелло. Идеалом ее, сияющим в розовом блеске, была Софья Перовская. При этом, замечает автор, она никогда не помнила, что Перовская убила. Помнилось, виделось только то, что Перовская принесла себя в жертву. Переменились времена. И теперь, вспоминая Перовскую, прежде всего думаем о том, что она была участницей политического убийства.

Фотография Софьи Перовской стояла на столе у Тургенева. Мы с трудом можем это понять, но не поменялись ли в нашем мышлении попросту местами Люцифер с Иолдобаофом, как во франсовском «Восстании ангелов»? И не осталось ли все по-прежнему? *Ибо сознание осталось прежнее* — однолинейное.

Правда в том, что Софья Перовская была и убийцей, и жертвой одновременно. И какова бы ни была ее вина (а она была), невозможно смешивать Перовскую или Каляева или любого другого революционера с уголовными преступниками. Революционеры — герои трагедии, а не уголовной хроники.

А Сталин принадлежит к персонажам уголовной хроники. Сталин был только убийцей. Ничего светлого. Никакого «во имя». Только культ силы и власти. Полное торжество ада.

Нам не надо выискивать, с кого списан Аравидзе. Гораздо плодотворнее спросить: кого списала природа с невидимого вневременного прототипа — Варлама Аравидзе? С отца лжи?

Мне хочется припомнить поэму Ивана Карамазова «Великий Инквизитор».

Был ли он виновен, Великий Инквизитор, сжигавший людей во имя Христа и собирающийся сжечь самого Христа?

Был. Бесконечно виновен. И вот всю ночь он исповедуется Христу, не чувствуя раскаяния. И все-таки желая перед Ним оправдаться... Что же отвечает Христос? Ничего. Так и не сказав ни единого слова, он целует своего врага в «бескровные девяностолетние уста».

За что? Почему? Ни за что. За страдание. За то, что, осуждая на гибель людей и Его самого, старик не только губит и свою собственную Душу, но чувствует непрекращающуюся великую боль. Казня других, он не ликует, а страдает. Казнь для него одновременно и самоказнь.

Можно, конечно, возразить, что этот Инквизитор — выдумка, что на самом деле все грубее, проще. Одно себялюбие и властолюбие. Примерно это Алеша и говорит Ивану. И Иван согласен, что такой Инквизитор одинок, «не типичен». Но ведь довольно одного, чтобы понять всю глубину его муки. И не только его муки — тупика человеческой мысли, веры. Осознание этого тупика и поиски выхода из него бесконечно важнее и плодотворнее прямолинейного суда.

Два человека могут равно быть убийцами. Но один убийца не способен на покаяние. А другой не способен жить без покаяния. И разница здесь бóльшая, чем сходство. Способность к покаянию, потребность в покаянии — вот, на мой взгляд, главное на сегодня мерило человека, нации, цивилизации.

Обвинить себя или кого-то другого?..

Однако не увлеклись ли мы идеей самообвинения? В чем могут обвинить себя жертвы? В чем им каяться?

Может быть, Сандро Барателн каяться не в чем. Но Михаилу и Елене... Они были теми самыми революционны-

ми идеалистами, которые утверждали насилие во имя добра. И вот перед нами на очной ставке две жертвы, два страдальца. В огромном мире, который совершенно не видит их, занятый самим собой, они как бы выступают из вневременной реальности. И сам этот невидящий мир кажется идиллической декорацией, картонным фоном для чудовищной действительности. Цветущий луг, яркое небо — и полубезумный человек в смирительной рубашке. А напротив — другой, сохранивший в целости разум и душу.

Можно представить себе, что где-то за кадром так же схвачен и брошен в ад еще один — тот, кто не давал пощечины диктатору, не вступался за друга — был верным варламовцем с начала до конца. Таких ведь тоже хватали. И вот рядом с Сандро Баратели и Михаилом стоит третий, и эта мизансцена становится похожей на притчу о «благоразумном разбойнике».

Три распятия рядом. Три страдающих человека. Но только один невиновен. Двое других виновны. Что же, остается радоваться, что они получили по заслугам? Но если у невиновного появился бы хоть намек на такую радость, он бы не был самим собой.

Да, и на кресте можно смыть свою вину, как и случилось с тем, кто от всей души пожалел Другого. А можно усугубить ее, злорадствуя и самоутверждаясь и тем самым утверждая мир, в центре которого — повешенный на кресте человек.

В центре — распятие Безгрешного. А по обе стороны от него — распятия грешников. И вот одному из них сказано, что он сегодня же будет в раю. Иными словами — он прощен. За сострадание и покаяние.

Вину может снять с себя только сам человек. Прощенный грех — значит уничтоженный грех.

Кто такие старые революционеры? В большинстве своем это Михаилы, сознавшиеся в том, что они рыли тунель от Лондона до Бомбея. Эти старики сегодня ничего не решают. В «Огоньке» было напечатано интервью с Зинаидой Немцовой. Чувствовалось, что корреспондент плохо понимает ее, что для него она — живое ископаемое, человек из другого мира, что ее фанатизм, нетерпимость безвозвратно ушли в прошлое. И те, кто сегодня обращается к идеям Ленина, отбирает в этих идеях не классовую борьбу, не насилие, а борьбу за социальную справедливость, за демократию, за равноправие больших и малых наций. Таков итог, который оставило время. Остается именно это и еще ленинская способность прислушиваться к жизни и круто меняться, когда жизнь этого требует. И чем больше вырубается сталинское, тем сегодняшнее ленинское делается человечнее.

Можно ли на сегодня сравнивать верных ленинцев с верными сталинцами? Прежде всего сталинцы отнюдь не побеждены, не сошли со сцены! От них не услышишь ни крика страдания, ни малейших признаков раскаянья. Об этом сказал М. Алексеев по телевидению: не покаяние, а память! Память о железной диктатуре. И сегодня они хотят железного диктаторского порядка. На веки веков. Идеи Ленина на их знамени — маскировка. Идеи им безразличны. Это слой, обладающий на сегодня огромной силой и не желающий отдавать власть. И если случилось так, что к руководству правящей партии пришли реформаторы (пусть не безупречные, пусть заслуживающие критики), то это надо поддерживать, а не противодействовать этому во имя собственных идей.

Наследие революции — это сегодняшняя реальность. Выбросить ее невозможно. Это та почва, которую надо пахать. Набравшись новых сил и нового духа. Стремление обвинять во всем старых революционеров — это по сути дела лишь уход от нашей настоящей задачи. От задачи сегодняшней духовной революции, от подлинного осмысления истории и самих себя.

В фильме «Покаяние» произошло такое великое духовное осмысление эпохи. И оно показало, что никакие, *самые прекрасные идеи не гарантируют нравственность человека, что в человеке дремлют страшные возможности; что человек по природе вовсе не прекрасен, что он еще поле битвы добра и зла.*

Да, никакие идеи сами по себе ничего не гарантируют. Даже христианские. Исповедующий христианство может так же служить дьяволу, как исповедующий социализм. Так же, как оба они могут служить Богу. Критерий, лакмусова бумажка всех идей — умение ответить на вопрос: Каин, где брат твой Авель? Критерий — закрыта или нет дорога к покаянию?

●

Осталось сказать еще совсем немногое, хотя это едва ли не самое трудное,— о внутренней свободе. Вы видите различие двух оттепелей в том, что в 56 и 63-м годах «мы менялись вместе со всей страной...», а сегодня нам незачем меняться; напротив, Вы боитесь, как бы незаметно для себя не перестроиться, не подстроиться, не выстроиться в затылок и не потерять себя.

Видимо, у нас не совсем одинаковое понимание внутренней свободы. Для меня это не только независимость от власти и навязываемой идеологии, не только невозможность рептильного существования. Внутренняя свобода — жизнь во внутреннем пространстве души; очищение и расширение этого пространства до полного единения с миром. Это открытие и освоение той глубины, где мы все оказываемся тесно связанными друг с другом и составляем Мировое Целое.

Если мы не сумеем, не успеем открыть этой глубины, мир рухнет. Несмотря на прогресс и парламент.

Ее, глубину эту, и свободу внутреннюю искали во все времена и иногда находили. И это всегда было чудом. И всякий, кто оставался живым, «живым и только», в любых условиях, так или иначе причащался такому чуду. Из тамиздата, самиздата или из госиздата доходили до меня крупицы этого чуда — мне было все равно. Не все равно было одно — то, что бесконечно трудно дышалось, почти нечем было дышать. И вдруг — открыли окна, двери — хлынул воздух. И в это-то время Вы высказываете опасения потерять внутреннюю свободу!.. Вот уж чего не боюсь! Чего-чего, только не этого! И хотя меня саму в те годы застоя отнюдь не спешили печатать и мы с мужем[3] жили, что называется, на полке у сытого людоеда, я с благодарностью и радостью вспоминаю то живое и настоящее, что было напечатано в подцензурных изданиях, что пробивалось, как трава сквозь асфальт. Такое все-таки было, хотя застойные годы отнюдь не становились от этого достойными.

Но где бы и когда бы ни выходили книги Бориса Сергуненкова[4], это было для меня огромным духовным событием. Были большой радостью и другие книги, и среди них одно из первых мест занимают книги Распутина. Да, того самого Распутина, выступления которого сегодня мне так больно слушать. Когда он уводил меня в великую Тишину заозерья и тайги, когда оставлял душу наедине с бескрайностью, которая вдруг становилась собственным внутренним пространством души, тогда мы встречались с Валентином Григорьевичем, ибо на той глубине душа, как храм, раскрывается для всякой души, способной войти. В рассказах «Что передать вороне?» и «Век живи, век люби» так было. Да и не только в них. Хотя, к великому сожалению, в других слоях бытия, как в «мире ином», мы друг друга и не узнали...

А ведь мы, вероятно, исходим из одних и тех же идей, высказанных в Евангелии. И оба кричим от боли, видя, что делает человек с природой. И, по-видимому, оба принимаем задачу преображения страны. И однако, какие разные выводы из одинаковых посылок!..

Так, может быть, не так-то просто найти четкую линию, которая объединяет или разъединяет людей? И наша задача сегодня учиться видеть не только и не столько четкие контуры сосудов, сколько то невидимое для глаза, что их наполняет. То есть учиться понимать друг друга не на уровне буквы и слов, а на уровне духа.

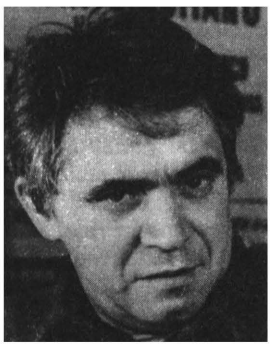
---

[3] Муж З. Миркиной — философ и литературовед Померанц Г. С. (Прим. ред.).

[4] Сергуненков Б.— ленинградский писатель, автор повестей «Осень и весна», «Тысячелистник».

Александр Гельман

Как быть с консерваторами?



Перестройка ввела в актив нашего мышления понятие «консерватизм». То и дело слышишь: «консервативные силы», «консервативно настроенные деятели», «сопротивление консерваторов», «борьба с консерватизмом». Окончательная победа идеалов перестройки связывается с сокрушением консерваторов. Предполагается, что наступит такое время, когда все консерваторы каким-то образом исчезнут или перевоспитаются, перестанут быть консерваторами. Некоторым активным перестройщикам, по-видимому, видится в будущем замечательный образ жизни, в котором консерватизму не будет места. Нам как бы обещают тотальную ликвидацию консерватизма, нас призывают не успокаиваться до тех пор, пока хоть один консерватор подает голос.

Тем не менее, думаю, успокоиться надо, чтобы обрести способность поразмыслить трезво. Борьба за трезвое мышление мне представляется сегодня не менее важной, чем борьба с консерватизмом.

Первое, что требуется,— это признать, что консерватизм явление вечное, неизбывное, непобедимое. Более того, в некоторых пропорциях, в некоторых формах консерватизм даже необходим, полезен, благотворен. Ибо точно так же, как нужны обществу перемены, обновление, ему требуется и нечто постоянное, неизменное, сохраняющееся и переходящее из поколения в поколение. И дело даже не в том, что это требуется — просто иначе быть не может.

Перестройке еще предстоит выработать свое диалектическое отношение к консерватизму. Бороться нужно не только против консерватизма, но и за консерватизм определенного рода, определенного облика. Речь должна идти не о ликвидации консерватизма, а уж тем более не о ликвидации консерваторов, а о введении консервативного мышления, консервативного поведения, консервативной деятельности в рамки демократического образа жизни. Совсем не требуется, чтобы консерваторы перестали быть консерваторами — требуется только, чтобы борьбу за торжество своих консервативных идеалов они вели в границах демократии.

Консерваторы должны убедиться, что в рамках демократизма они способны активно, эффективно действовать и даже одерживать победы. Скажу даже так: истинные демократы должны радоваться, когда консерваторы побеждают в честной демократической борьбе. Это особенно важно (я имею в виду — радоваться демократическим успехам консерваторов) в период перехода от административно-командной системы к демократии. Потому что до тех пор пока консервативные силы общества не убедятся, что демократия и им во благо, их будет все время тянуть на правый край, в лагерь реакционеров.

Сегодняшняя нетерпимость к консерватизму скорее всего с тем и связана, что мы наблюдаем действия агрессивного, реакционного консерватизма, воспринимающего демократические устремления с нетерпимой враждебностью. Однако консерватизм может быть и другим, и как раз в этом и состоит задача перестройки — обратить реакционный консерватизм в такой, который пусть с оговорками, но признает демократию. Задача перестройки — обратить врагов демократии в ее друзей, не отрицая при этом их права на инакомыслие.

Думается, не грех нам в этом отношении приглядеться к опыту Запада. Мы можем там наблюдать консервативные политические движения, признающие и отстаивающие принципы буржуазной демократии. Нет никаких оснований считать, что и у нас не может быть консерваторов, признающих основополагающие ценности социалистического демократизма.

Демократия, как универсальная общечеловеческая норма жизни, тем и отличается от деспотизма любой формы, что она признает равные права за многими, за всеми направлениями мысли, кроме тех, которые представляют собой абсолютное зло. Я имею в виду милитаристские воззрения или проповедь межнациональной вражды.

Борьба консервативного мышления и мышления творческого, новаторского в условиях демократии стабилизируется, обретет, так сказать, цивилизованные, культурные формы, станет той борьбой и единством противоположностей, без которых немыслимо прогрессивное развитие общества. Сегодня должна идти речь именно о такой стабилизации, окультуривании этой борьбы, к этому нужно стремиться, а не к непримиримой конфронтации с любым проявлением консерватизма.

Принципиальность — это не вражда. Думается, что верный путь — это путь от полемической враждебности к полемическому сотрудничеству. Я хотел бы подчеркнуть человеческий, гуманистический аспект этой проблемы. Воззрения человека — это еще не весь человек, и нельзя сводить всю ценность личности человека к его воззрениям. Хотя бы потому нельзя, что воззрения могут меняться, и мы знаем немало случаев, когда взгляды людей под воздействием жизненных обстоятельств менялись коренным образом. Это особенно часто происходит в моменты глубинных революционных общественных ломок.

Человек — это не только то, что он есть, но и то, чем он может быть. Будущее человека всегда открыто для самых значительных перемен. Поэтому ни на ком нельзя ставить крест, никого не следует ненавидеть. Это непростое, нелегкое и даже не лишенное внутреннего противоречия требование гуманизма. Но оно оправдано историческим опытом жизни, судеб людей.

Человек может сегодня не ощущать, не понимать то, что он ощутит и поймет завтра. Каждый из нас знает это по себе. Поэтому переход от полемической конфронтации к полемическому сотрудничеству с консерватизмом и в политическом, и в человеческом плане благотворен. Думается, творческая, в том числе кинематографическая общественность могла бы показать достойный пример терпимости, и уж, во всяком случае, могла бы активнее воздерживаться от примеров противоположных.

Если иметь в виду не сиюминутные, а долговременные интересы, если думать о детях и внуках, если честно вспомнить прошлое и так же честно заглянуть в будущее, вывод будет один — демократия нужна всем. Это тот фундамент, стоя на котором, можно уверенно вести любую полемику, побеждать или терпеть поражения, не рискуя при этом жизнью и свободой.

Необязательные заметки

В. Демин

Не сесть бы на мель!..

Читаю Г. Масловского («Представьтесь, пожалуйста!», «ИК», 1988, № 11). Нахожу проницательные строки. Как вдруг!.. Глазам своим не верю. Уверенной рукой, не повышая голоса, автор отправляет в угол сразу трех из своих коллег. Он увидел в «Дорогом удовольствии» застойную комедию, а они, каждый из троих,— что-то другое. И не то чтобы очень высоко оценили фильм, а все равно — измена, уступка общему врагу. Он, Г. Масловский, находит в себе смелость противостоять банальности, пошлости, дешевке, а М. Черненко, В. Кичин и К. Разлогов струсили, схиляли, поддались... Ай-я-яй!

Когда-то Ежи Лец иронически разводил руками: «Пословицы и поговорки противоречат друг другу. Не в этом ли источник народной мудрости?» Он потешался, но и при самом серьезном подходе источник мудрости, конечно, здесь. Человеческая практика противоречива, противоречиво и ее духовное отражение. Обдумывая дерзкое предприятие, ты можешь повторять себе: «Смелость города берет!» Но сначала убедись, почему не подошло столь же распространенное: «Тише едешь, дальше будешь».

Громкая голливудская премьера сопровождается 30—50 рецензиями в завтрашней утренней прессе. Как вчуже не вздохнуть — никто ни у кого не списывает! И некогда, и незачем — ценится как раз свое, неповторимое. Представляю, какая пестрота мнений, чересполосица оценок! И в углу оказываются исключительно по собственной вине, если ляпнул что несообразное или ткнул пальцем в небо.

Мы же, кажется, до сих пор изумляемся, если в разных газетах про один и тот же спектакль читаешь: а) гениально, б) отвратительно. В годы давней моей юности, на переломе к пятидесятым подобная ситуация рассматривалась как скандал, с поисками персонально ответственных, с мерами по оздоровлению коллектива редакции, а читатель — я хорошо запомнил — высказывался так: «В одной газетке враливрали, а в другой забыли и стали врать наоборот».

Ощущение всех газет разом как единой системы тотальной неправды — оно в народе сидело крепко.

Не отсюда ли сегодняшнее убеждение, что тотальная правда тоже должна быть вся на один манер? А для пишущего то вдобавок, чтобы на его манер!

Леонид Череватенко написал замечательную статью «А корабль стоит...» («Новини киноэкрана», 1987, № 10, 11), живую, зажигательную, вдохновенную, пусть и с перехлестами. Ее оценили все — и поклонники и оппоненты. Статья была выдвинута на премию Союза кинематографистов, получила ее (между прочим, первую). На нее ссылались. Упоминала статью и Людмила Донец («ИК», 1988, № 10). Но соглашалась сдержанно, а по сути дела вела с ней спор.

В чем этот спор?

Леонид Череватенко, натура искренняя, мятущаяся, немало натерпелся в приснопамятные годы «расцвета застоя». Потребности на таких людей, пусть даже с дипломом Высших сценарных курсов, не было нигде, не было ее и в украинской кинематографии. Другие люди процветали или полупроцветали. С тем большим основанием Л. Череватен-

ко ставит сегодня вопрос о неблагополучии на студии имени Довженко как традиционном. Много было потрачено сил, чтобы добиться сегодня сверхкризисного состояния. Слишком часто таланту предпочитали покладистую посредственность. Слишком часто шарахались в противоположную сторону от одного лишь чиха начальника. Не дали работы Г. Чухраю, Л. Шепитько, выжили С. Параджанова, самого патриарха — Александра Петровича Довженко — не пожелали принять назад из Москвы, поскольку без него кому-то власть имущему было много легче. Традиционно здесь невнимание к собственным сценарным силам. Добавим сюда же неуважение к критике и прекрасные навыки зажимать ее, когда надо.

Да, положение рисуется отчаянное. Но такой диагноз подсказывает и способ лечения: надо изменить сначала атмосферу на студии и вокруг студии, надо внести в нее неизбежный для многих момент покаяния, надо привлечь Союз кинематографистов, чтобы творческие проблемы стали преобладать над всеми остальными, в том числе даже техническими, даже денежными. То есть начинать надо с азов, от корня.

От такой программы, не удивительно, у многих опускаются руки. И Людмила Донец в статье «Корабль стоит. Что дальше?» повела речь о другом. О людях, которые засучили рукава. Прежде всего о Николае Мащенко, который в это трудное время впрягся в тяжеленный воз — стал директором студии. Что он считает самыми нетерпимыми недостатками? Какими мерами собирается их ликвидировать? Насколько и кто помогает ему? Насколько уже заметны перемены?

Упрощая и огрубляя, мнение Л. Череватенко можно изобразить так: «Здесь муравьиные усилия не помогут, тут ситуацию надо решать кардинально».

Упрощая и огрубляя, позицию Л. Донец можно выразить так: «Есть люди, которые дело делают, а не сидят спустя рукава. Критиковать же мы все горазды».

Понятно, что Л. Череватенко не стал аплодировать статье Л. Донец. Он выступил с печатными возражениями в газете «Литературная Украина» (1988, 1 декабря). Никакого в том криминала, если речь идет о непредвзятой полемике.

Статья называется «С тыла по парусам». Прочтя и перечтя ее, я, наконец, отыскал то место из шести строк, в котором автор выражает свою основную претензию оппоненту: разговор о трагедии целой кинематографии Л. Донец, по мнению Л. Череватенко, снижает, подает на уровне мелких фактов, даже анекдотов и к тому же перехваливает те фильмы, которые ею упомянуты. Кроме того, я прочел: «Могут упрекнуть: не все в статье «Корабль стоит. Что дальше?» неудачно и не состоит она из одних только недостатков. Я согласен. В статье Л. Донец встречаем удачные замечания, точные наблюдения, но...» Ничего больше об удачных каких-то замечаниях и в чем-то точных наблюдениях мы не узнаем. Узнаем только, что даже «точные наблюдения» увидены «недоброжелательным взглядом».

Простите, а что же такое вся остальная статья Л. Череватенко, занимающая без малого половину газетной полосы?

Отвечу метафорой. В суде можно оспорить показания свидетеля, вскрыть их внутреннее противоречие, противопоставить им другие показания как более логические или авторитетные... А можно избрать другой путь — он запрещен законом, но, к сожалению, исподтишка применяется даже сейчас, накануне двухтысячного года нашей цивилизации: можно просто-напросто опорочить свидетеля. Не споря по существу, но настаивая, что его жена, и его дочь, и он сам занимаются бог знает чем. Какая же может быть вера его словам?

Этим и занимается, к моему искреннему изумлению Л. Череватенко на протяжении всей своей статьи.

«Неуместным» и «нетактичным» кажется ему, что автор вспомнила свою киевскую маму и родственников из села Дунаевцы. Упомянула об украинском «институте театра и кино», а надо бы — о Киевском государственном институте театрального искусства имени Карпенко-

Карого с его кинофакультетом. Назвала русский язык «государственным» вместо правильного «язык межнационального общения». Писателя Бориса Тимошенко назвала Борисом Терещенко, а писательницу Раису Иванченко — Раисой Иваненко...

Неточности и промахи досадны в любой статье, но если публикатор ограничивается их списком, значит, к тезисной, идейной части у него нет претензий? Тут как раз наоборот. Л. Череватенко через ошибки и неточности спорит с главным, однако именно это главное специального внимания так и не удостоилось.

Донец вспомнила высказывание Салтыкова-Щедрина, проводившего четкий водораздел между собой и Суворинym. Л. Череватенко объявляет: «...сравнение очень невыгодно для нее, до Салтыкова-Щедрина Л. Донец явно не дотягивает. Значительно ближе она стоит к автору книги «Хохлы и хохлушки». Скажем больше: нам ее статья кажется написанной в бессмертных традициях Ф. Булгарина...» Да в чем же, в чем? «Не только ее отдельные высказывания» (какие? почему они не приведены?), «но и сама тональность» (где? вскройте! проанализируйте!) «позволяет сделать подобный вывод». И тут же, попрежнему без малейшего аргумента,— «политическая демагогия худших времен».

Леонид Васильевич, дорогой, да вы ли это? Мало вам пришлось перенести от проработочной дубины, от политического ярлыка? Ну как же не понять, не почувствовать, что подобное средство полемики само собой лезет в руку, когда ты отвернулся от существа спора, от того в тексте оппонента, что, по-видимому, не так легко опровергнуть!..

Вот куда заманивает даже кроткую душу голос гордыни: прав только я, разве я могу быть неправым?

Разделавшись с женщиной приемами ораторского каратэ, Л. Череватенко тут же отправляется на штурм журнала, давшего приют этому созданию. Журнал, узнаем мы, вполне шовинистический, великодержавный, во все времена он стремился душить, душить, душить «национальное» кино, на его совести гибель нескольких национальных кинематографий...

Поистине вселенская смазь, предпринятая Л. Череватенко, ставит в один ряд людей и события, принципиально отличные друг от друга. М. Блейман периода статьи «Архаисты или новаторы?», возможно, был консерватором по художественным пристрастиям, но доносчиком и благонамеренным он не был никогда. И можно ли из Ю. Богомолова делать наемного убийцу за тридцать сребреников по поводу его давней статьи о грузинском кино, где для всеобщего успокоения не хватило буквально одной фразы: «Вот что делается у нас даже в грузинской, самой замечательной на сегодня кинематографии».

В том-то и дело, что беды и тяготы тогдашнего нашего кино были общими, хотя не везде оставили один след. И что же? Тогдашнему благодушию официоза противопоставить сегодняшнюю слепящую односторонность? Тогда чем же мы будем лучше?

Какой же вывод из всего?

Л. Череватенко формулирует его так: «Нам нужно... разговаривать, общаться друг с другом, но *общаться на уровне культуры*».

Я специально выделил эти его слова. Неужели ему кажется, что он дал подходящий образец такого общения?

Лев Закс, Валентин Лукьянин

Зима 88/89

Что мы доселе знали о киножурналах? Десять минут экранного времени, что называется без претензий. Позавчерашность информации казалась такой же родовой чертой киножурналов, как и банальность.

Но как и в других сферах, рутинные законы ставятся под сомнение и в кинохронике. Перестройка! Может, оказывается, киножурнал стать и оперативным, и содержательным, и боевым, как революционная листовка, передаваемая из рук в руки. Может, оказывается, одночастевка услышать и передать напряженный, подчас лихорадочный пульс исторического времени, его голоса и шумы, его надежды и тревоги. Речь о киножурнале «Советский Урал» № 1 за этот год, сделанном режиссером-оператором Борисом Кустовым. Названный «Обращение», этот журнал, как и предыдущая, получившая едва ли не скандальную известность (но пока не широкий экран) картина Б. Кустова «Тайное голосование»,— это и констатация, кинодокумент в чистом виде, и социальная диагностика сил обновления, но также и болезненных, застойных сил, рентгенограмма их не всегда зримого противостояния.

Чтобы лучше был понятен короткий сюжет «Обращения», немного предыстории.

Почти два года существует в городе Свердловске «Дискуссионная трибуна». Возникшая (по инициативе творческих союзов и философского общества при содействии ГК КПСС) по конкретному поводу — как форма противостояния мутной волне националистических настроений, «Трибуна» на самом деле отвечала более фундаментальной потребности. Нарождающаяся демократия нуждается в свободном публичном самоизъявлении граждан, в гласном и активно влияющем на политические структуры общественном мнении. «Дискуссионная трибуна» оказалась для тысяч людей увлекательной школой политической, общедемократической культуры. Те, кто видел «Тайное голосование», имеет некоторое представление о содержании и температуре дискуссий.

Однако у искренних разговоров о насущном есть продолжение в практике общественного бытия. Потому-то и родилось предложение инициативной группы о создании общественного комитета по подготовке и проведению выборов в народные депутаты СССР. Целью комитета, впоследствии названного «Движением за демократические выборы», была организация массовой практической поддержки курса партии на демократизацию политической системы, привлечение рядовых граждан к обсуждению законодательных документов, а затем к сознательному участию в предвыборной кампании. Обращение вызвало энтузиазм многих горожан, побудило к действию и наши партийные органы. На трибуну, где были приняты поправки свердловчан к законопроектам (впрочем, сессией Верховного Совета СССР оставленные

Представляем авторов, впервые публикующихся в журнале: Лев Абрамович Закс, кандидат философских наук, старший научный сотрудник Уральского государственного университета; Владимир Петрович Лукьянин, главный редактор журнала «Урал».

«Обращение». Автор Б. Кустов. Свердловская киностудия, 1989.

без внимания, как и многие другие) и где была одобрена идея «Движения», десантировали большую группу профессиональных пропагандистов, которые, однако, либо не решились пойти против настроений большинства, либо, скорее всего, предложения собравшихся пришлись им по сердцу.

Кустов снял это массовое политическое действо и включил некоторые его фрагменты в новую свою ленту вместе с кадрами первых заседаний «Движения». И мы увидели горячие споры людей — рабочих и интеллигентов, молодых и не очень, совместно ищущих ответ на практическое (наконец-то, слава богу, и практическое!) — «что и как делать?». Ответ делом сегодня невероятно труден. Мешают собственное неумение, апатия молчаливого большинства, растущее сопротивление административно-командной системы. Система не хочет и не может принять необходимое для общества перераспределение социальной инициативы и власти. Не уйдет она с исторической арены без борьбы всеми доступными средствами (борьбы с кем? — со своим народом, конечно, от имени которого так привык править анонимный аппарат власти).

В Свердловске аппаратный отпор перестройке, разумеется, при активном косметическом использовании ее терминологии, с каждым днем ощущается все сильнее. Запрещаются митинги «неблагонадежных» неформальных объединений, и это несмотря на их открыто названные темы, начинающиеся, как правило, «XIX партконференция и...». Активистов-неформалов преследуют правоохранительные органы. В то время как в других регионах областные партконференции транслируются по телевидению, на конференции в Свердловске не были удостоены присутствовать даже корреспонденты некоторых центральных газет. На сегодняшний день по-прежнему отказано в регистрации обществу «Мемориал». А «Движение за демократические выборы» несмотря ни на что хочет диалога с партийными и советскими органами города. Ему в этом молчаливо отказывают.

В «Обращении» рассказано об обкомовской цензуре и о задержании публикаций в местных газетах отчетов о той самой виденной нами в журнале «Трибуне». Маленький штрих закулисной игры. Цели ее хорошо известны: замолчать, помешать, не допустить. Еще один штрих, не вошедший в киножурнал: на встрече с журналистами первый секретарь Свердловского обкома КПСС Л. Ф. Бобыкин, отвечая — после собственных слов о демократизации и гласности — на вопрос о не вышедших отчетах с пленума, заявил, что это, мол, дело самих редакторов и что обком не имеет к сему ни малейшего отношения. А печать, смеем напомнить, партийная.

Средства, как видим, вполне под стать целям: мифотворчество, дезинформация. Реакция редакторов газет интересна тем, что подтверждает существование в любой ситуации «шанса совести» (Д. Волкогонов): редактор молодежной «На смену» В. Ефимчик немедленно отправил отчет в номер, а редактор «Вечернего Свердловска» И. Малахеев поддержал версию первого секретаря обкома, предпочтя имидж гоголевской унтер-офицерской вдовы.

Эти и многие другие факты горячей предвыборной зимы 1988/89 года, в частности предвыборная «Трибуна», собрания по выдвижению кандидатов и т. п., не вошли и не могли войти в десятиминутную ленту. Но и сделанное дорого правдой фактов.

«Обращение» — рука на пульсе времени. Рука внимательная, чуткая к оттенкам сегодняшнего состояния... мы чуть было не написали: больного. Нет, если слушать пульс времени «по Кустову», надо будет сказать иначе. «Тайное голосование» и продолжающее его «Обращение» — картина состояния общества, трудно выздоравливающего, находящегося в самом начале своего выздоровления, собирающего для этого животворные силы.

Свердловск

Владимир Дмитриев

Комментарий к чужому разговору

Оценивая в «Неделе» фильм Юрия Кары «Воры в законе», подарил я ему три звездочки, чем и вызвал неудовольствие некоторых своих знакомых, полагавших, что больше одной, максимум двух, поставить нельзя. Пришлось объясняться.

Честно говоря, я предпочел бы ограничиться разговорами, но, прочитав статьи Натальи Ивановой и Марка Захарова, где «Ворам» даются противоположные оценки, я решил влезть в чужую дискуссию, тем более что некоторые моменты ее имеют отношение не только к конкретной ленте, но и к общему состоянию нашего сегодняшнего кинематографа. Влезаю с опаской и уверенностью: если что не так, то товарищи меня поправят.

Комплименты глубоко уважаемого мною Марка Анатольевича показались мне чрезмерными. «Мертвая хватка», «признак высокого режиссерского мастерства», «плотный клубок человеческих страстей», «выдающийся артист европейского класса», «вполне кинозвезда»... Режиссеру и актерам еще учиться и учиться, они и профессией пока недостаточно владеют, им бы хорошо советы выслушать, а тут их гурьбой на дорогу славы выпускают и соответствующие лозунги с приятными словами по обочине вывешивают. Порадуюсь за Юрия Кару, если обретет он «мертвую хватку», но пока он хватает материал фильма растопыренной пятерней и в руке удержать не всегда может. Хотелось бы видеть Владимира Стеклова артистом европейского класса, но пока и в национальном кино возвыситься над другими мешает ему однообразие интонации, нежелание и неумение растянуть каркас заданной схемы. И пусть в будущем заблистает на подмостках Канна или Венеции Анна Самохина, но пока для «звезды» она слишком зажата, слишком условна и слишком декоративна.

Кара внушает Марку Захарову «финансовое (кассовое) доверие». Однако доверие художественное ему внушают другие: Герман, Иоселиани, Абуладзе, Сокуров. Очень обидно получается: погладили молодого режиссера по голове и тут же на место поставили: твое, дескать, дело публику развлекать и деньги собирать, а «высокая эстетическая кондиция» не про твою честь. Нечего, мол, известно с чем — да в калашный ряд. Слов таких вежливо не говорится, но вывод подобный напрашивается.

Вот ведь как — вроде похвалили и в то же время... Так иногда бывает.

Критик Наталья Иванова в этом плане более последовательна. «Воры в законе» ей решительно не нравятся, и для подтверждения своей неприязни она прибегает и к авторитету прозы Фазиля Искандера, и к насмешке над «патриотически настроенным зрителем», к балаганно-пародийному пересказу сю-

жета картины, хотя при желании не только эту картину, но и «Анну Каренину» или «Братьев Карамазовых» можно так пересказать, что от смеха животики надорвешь. Не по делу это и ни в коей мере ситуацию с «Ворами» не проясняет, скорее, уводит в сторону от насущного разговора, для которого фильм Кары — благодатный и интересный материал.

Жанровое разнообразие, которым пытаются сейчас насытить отечественный кинематограф, располагается, на мой взгляд, между двумя полюсами. С одной стороны, здесь стоит «Холодное лето пятьдесят третьего...» — политизированный вестерн на материале недавней нашей истории, картина, следующая хорошим традициям, умело использующая их в сюжетном, образном и визуальном направлении, мифологизирующая героев и опирающаяся на театрально-балетную пластику. Там, где вестерн дает сбой или вообще выводится за рамки картины, например, в предфинальном московском разговоре, фильм съеживается, теряет объемность, начинает страдать пусть благородной, но дидактичностью. Отступление от заявленного мстит за себя, поскольку вестерн в данном случае не только и не столько жанр, сколько способ кинематографического мышления.

Другой полюс представлен «Господином оформителем» — не «фильмом ужасов», как у нас неправильно его рекламируют, а «саспенсом» (критик Елена Плахова в своей статье «Петербургские фантазмы» точно обозначила жанр), жанром весьма почтенным на Западе и относительно новым для нас. «Саспенс» для авторов фильма также есть способ кинематографического мышления, но они относятся к нему разрушительно: эстетизируют, взвинчивают, прикладывают к разнообразным изобразительным структурам, преклоняются перед ним и тут же его пародируют. На мой взгляд, смотреть это неинтересно: растянутое на сто минут ученичество, притворяющееся откровением, выворачивание наизнанку неосвоенного материала, старомодная символика, действующая только потому, что задерживается на экране нестерпимо долго,— все это, как ни грустно, обрекает картину на быстрое забвение. Да и в самом деле, нельзя же так: грамоте хорошо не обучиться — и уже предлагать изменение правил правописания.

«Воры в законе» размещаются между «Холодным летом...» и «Господином оформителем». В фильме есть масса погрешностей, их несравненно больше, чем заметили самые суровые критики. Он то топчется на месте, то бросается в бешеный галоп, то начинает психологизировать сюжетную несуразицу, то вообще отказывается от каких-либо мотивировок. Водить вокруг него критические хороводы и, тыча пальцем, выкрикивать хором и по очереди: «Конъюнктура! Коммерция! Кич!» — легче легкого. Картина как будто сама подставляется. Но почему подставляется — вот вопрос.

Потому, вероятно, что в привычные рамки не укладывается. Необходимо понять одно: перед нами не реалистическая драма времен застоя, не дословная экранизация рассказов Фазиля Искандера (замечательные новеллы здесь — только сюжетный повод, точка отсчета, не более того), даже не традиционный гангстерский фильм. Это во многом новый для нас жанр кинематографической фантазии на тему отечественной мафии, эдакий городской романс в соединении с блатной лирикой, художественное преломление сплетен и разговоров в городском транспорте. В фундаменте этого жанра не только классная проза, но и статьи в «Литературной газете», телевизионные передачи, итальянский «Спрут», американский «Крестный отец», просмотренный по видео, анекдоты, выдуманные рассказы очевидцев, интервью с сотрудниками милиции — словом, все то, что мифологизировано на самом низком бытовом уровне и влито в определенную кинематографическую форму. А уличный миф преобразует реальность по-особому: пошлость может показаться эталоном красоты, привычный хороший вкус оборачивается бес-

смыслицей, традиционные моральные критерии лишь с большой натяжкой применимы к экранным ситуациям. Вот условия игры, которые предлагает Юрий Кара. Их можно не принимать, однако осмыслить картину без них невозможно.

Между прочим, подобные фильмы в мировом кино не редкость. Если вскоре нашим зрителям удастся посмотреть, допустим, «Однажды в Америке» Серджо Леоне, они увидят тех же «Воров в законе», только на несравненно более умелом уровне.

И если всерьез говорить о Юрии Каре, то я, например, уважаю его за смелость, за то, что пошел по новому для нас пути, что сильно подставился, хотя мог во многом избежать этого, что бросил в землю семя жанрового обновления, которое при определенных возможностях даст хорошие всходы.

А если я за что и критикую Юрия Кару, то прежде всего не за профессиональные (повторю, очень большие) огрехи, а за недостаток смелости, за то, что не пошел по новому пути до конца: где-то смягчил, где-то излишне конкретизировал, где-то поставил заграждение из привычных терминов. Фильму не хватило роскошных аттракционов (они входят важнейшей составной частью в жанр кинематографической фантазии), героине не хватило сверхъестественной соблазнительности, герою Валентина Гафта — роскоши мужского обаяния. Оттого не хватило, что денег на постановку выделяют мало. И еще не умеем. И еще боимся. А жанр помимо всего прочего требует бесстрашия: возможность провалиться запрограммирована в нем несравненно сильнее возможности выиграть.

Поэтому и хочется пожелать на будущее Юрию Каре и другим режиссерам прежде всего полного бесстрашия.

В заключение вспомню, подобно Наталье Ивановой, фестиваль «Золотой Дюк» в Одессе и то, как изощрялись его участники, укладывая «Воров в законе» в ложе обидных формулировок. Одна из них мне показалась любопытной: критик Александр Тимофеевский обозвал фильм «Крестным отцом» по-мытищински». Ах, если бы...

Если бы по-мытищински.

Если бы появились на экране бывшие отечественные блатные с фиксами на зубах и мятыми «беломоринами» в уголке губ. И если бы превращались они в презрительных мафиози, сохраняя повадки прошлого. Если бы становились гранддамами преступного мира подмосковные потаскушки, завитые с помощью нагретого гвоздика. Если бы усмехались на экране высоколобые интеллигенты, принимая подачку за хорошо разработанные планы операций. И если бы в золото-хрустально-автомобильной роскоши угадывался неистребимый дух переполненного барака, где начиналась жизнь многих «крестных отцов» нашего времени... Какая это могла бы быть картина!

Впрочем, предположения выходят за рамки моего небольшого комментария.

Разборы и размышления

Александр Аронов

Водопад и кукла

Пересказ не исчерпывает события, даже самый подробный. Способ, которым мы воскрешаем то, что некогда нас потрясло, сначала, в непосредственной близости от самого потрясения, кажется нам естественным, единственно возможным. А вот разговор о *жанре* рассказа на этой исторически первой и неизбежной стадии свидетельства показался бы не только противоречащим определенным догматам (о серьезном — серьезно), но и эмоционально кощунственным.

Однако эмоция, в отличие от догмы, вещь живая, текучая, и рано или поздно мы должны будем попробовать взглянуть на дело по-новому, необычно, разумеется, если всерьез хотим добиться свежести, необычности воздействия рассказа. Однако к этому моменту догма вытеснила, заменила непосредственное эмоциональное ощущение. И те, кто следует ей, вынуждены платить за конформизм тайной ленью свидетельства и неизбежным в результате равнодушием восприятия.

Можно утверждать, что в огромном, порой бескрайне разросшемся массиве киноповествований о войне острый жанровый подход неизбежен. И приключения удачливого героя могут найти место в рассказе о народной трагедии. И — что, конечно, сложнее — многое может осветить по-новому комедийный, фарсовый взгляд.

Мне, пожалуй, возразят, что даже в военные годы выходили фильмы о войне, сделанные в жанре комедии: «Антоша Рыбкин», «Новые похождения Швейка», «Воздушный извозчик»... Однако эти «улыбки» чем-то напоминали улыбку архаических статуй доклассического периода, к психологии они отношения не имели и выражали скорее некоторую первую растерянность перед материалом, чем владение им. Можно бы сказать, что это не столько комедии о войне, сколько комедии вместо войны.

Поэтому жанровые устремления фильма Б. Рыцарева (по сценарию Г. Петрова и А. Толбузина) «Имя» сами по себе взывают к нашему пониманию и сочувствию. Вот эпиграф фильма: «...Из солдатских историй, рассказанных после войны...» Здесь, в сущности, две отсылки: к фольклору, к байке, к первичному прамифу — и к стадии вторичной, относительно поздней, когда уже вроде спаслись, выжили, отдышались. И от байки, и от вздоха облегчения тянутся возможности к редчайшему роду войск во всем корпусе военной кинематографии — к комедии.

При всей редкости эта попытка, разумеется, все же не первая. Сейчас как раз возвращается в прокат «Женя, Женечка и «катюша». Можно вспомнить «На войне, как на войне». И особый трагикомический настрой явной удачи в этой недлинной цепочке — «В бой идут одни «старики». А все-таки памятно нам, что наша война к смеху не очень-то располагает, и мы не без поеживания воспринимаем иные, непохожие взгляды

«Имя»
Сценарий Г. Петрова, А. Толбузина. Постановка Б. Рыцарева. Оператор Б. Середин. Художник Е. Галей. Композитор Е. Ботяров. Звукооператор В. Дурицын. Центральная студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького, 1988.

с «другой стороны Германии» — Весли Джексона в книге Сарояна или мистера Питкина и Бабетту на экране: чтобы начать понимать этот характер разговора, надо было сначала сделать над собой определенное усилие.

И вот, при всем понимании истока и смысла «Имени», не так-то просто согласиться с его художественным результатом.

Почему? Сейчас уже идет работа над анекдотическим миром солдата Ивана Чонкина, а там смех или будет царствовать безраздельно и по-своему даже нахально, или — успех в высшей степени проблематичен. Здесь, в «Имени» («на грани трагедии и фарса», как свидетельствует аннотация к фильму), область смеха строго ограничена, редуцирована, и, казалось бы, легче освоить эти, еще дальние подступы к анекдоту. Почему же даже на этих рубежах, пользуясь локальной терминологией темы, закрепиться, как нам кажется, не удалось?

Егор Сидоров, герой фильма, а точнее — жертва событий, во многом бессмысленных, свалившихся на голову буквально ни с того, ни с сего, совершает круговой полет из прифронтового депо и обратно через штрафной батальон. И тут нас настигает тяжелое противоречие, которое в картине по-настоящему так и не разрешается.

Дело в том, что относительно поздняя, вторичная типологическая форма трагикомедии или трагифарса мучительно не совпадает с открытием темы самой по себе: в бескрайнем кинопотоке штрафбат возникает перед нами вообще впервые. Штрафников практически совсем не было в искусстве. По-настоящему запомнилась-то лишь одна единственная баллада Высоцкого: «Вы лучше лес рубите на гробы — в прорыв идут штрафные батальоны». Если бы в художественном творчестве было принято отмечать рекорды, мы бы имели здесь аналог сверхрекорда Боба Бимона, которого судорога толчковой ноги на Олимпиаде вынесла не просто на рекордное расстояние, но и как бы вообще за пределы прыжков, сужденных этому веку.

Смех преодолевает страх. Но мы еще не изжили документальной стилистики этой ситуации обоюдного насилия, где передовая, бой, атаки, самые страшные и далеко не обыденные в военной жизни, оказываются еще не самым страшным, нам надо понять, почувствовать: как это идет в бой человек, которого подталкивают, понуждают сзади? Как он, выданный с головой обреченности, находит в себе возможности для поведения активного и самостоятельного, без чего никакая победа невозможна?

«Имя».
Егор Сидоров — О. Демидов

И вот актер Олег Демидов в роли героя-жертвы, показав человеческую симпатичность, порою трогательность своего персонажа, в сущности, держится вместе с режиссером на безопасном расстоянии от решения этого психологического переворота, взрыва, чуда,— полагаясь больше на заранее оговоренное течение сюжетных перипетий.

Молодой деповский рабочий, невыспавшийся и голодный Егор Сидоров, однако неунывающий и напевающий песенку Мэри из кинофильма «Цирк», отправлен своими товарищами на пристанционный рынок с благороднейшей

целью: сменять водочные талоны на пару буханок хлеба.

А тем временем в эшелоне, везущем на передовую штрафбат, обнаружена недостача: сбежал разжалованный офицер, и, надо же,— тоже Сидоров, хотя и Анатолий.

Молодой лейтенант, сопровождающий штрафников, растерян и боится наказания. Но опытный, матерый и беспринципный старшина (В. Голубенко) ухитряется схватить Егора — и засунуть его в вагон вместо Анатолия.

Егор попадает в неожиданную обстановку, видит новых людей, как-то пытается объяснить ошибку, но тщетно. Циничный старшина, владевший его тайной, гибнет в первом же бою, унося с собой ключ к спасению Егора.

В атаке «с ходу» Егор принимает участие как бы в состоянии оторопи, но потом проявляет находчивость и своими действиями изменяет ход всего боя. Сам генерал прикрепляет к его шапке звездочку в знак того, что Егор больше не штрафник. То обстоятельство, что он им и не был, оказывается совсем задвинутым событием, затертым и как бы уже не существующим.

Но и «новый» Егор, полноценный, так сказать, солдат, не вписывается в армейский строй. Лейтенант, боясь разоблачения, показывает Сидорова Анатолия убитым (после боя отчетность упрощается — одним больше, одним меньше, не страшно), а Сидорова Егора армейские списки вообще не знают.

Все же события и перипетии сюжета должны, видимо, прежде всего прояснить нам внутренний мир героя, с кем они случаются и к чьему способу реакции, тому или иному, они взывают. Похоже, что тут сами создатели фильма обладают лишь примерными, приблизительными ответами. Реакции Егора на внешний мир как бы даже неуверенны, недостаточны. Если принять их всерьез, можно констатировать эмоциональную туповатость героя и даже некую дебильность. Однако речь идет скорее о простой непроработанности образа.

Егор Сидоров как бы скрыт от нас своим простодушием, покладистостью. Его несет вдоль событий, как несет куклу в бурлящем водовороте, и волны сами обносят его вокруг камней. До того момента, когда по сюжету он должен самостоятельно выгребать. Он выгребает — сюжет грузно переваливается из рассказа об увальне в рассказ о герое, совершающем подвиг.

А где-то дальше поток событий выносит его в иной фильм, о соседстве боя и вечеринки, смерти и шуток, даже и с влюбленностью, по крайней мере, с ухаживанием. Это все выглядит несколько растерянной цитатой. Не в силах решить, как они связаны, ужас и подвиг, пассивность и победа, фильм отводит глаза в сторону: «на войне все бывает».

В сущности, здесь не гибнут живые люди — а просто исчезают из кадра только что появившиеся персонажи. Здесь не меняется человек, а изменяются обстоятельства вокруг него. Фильм как бы боится настоящего страха — и не испытывает никакого веселья, пусть даже отчаянного, смертельного.

И оттого, может быть, нелегко себе представить идеального зрителя этой картины. Она не говорит о войне во всей ее абсурдности, лжи, фальши, не раскрывает механизма подлости и злоупотребления властью, а ограничивается знаками, указаниями в сторону этой проблематики.

По-настоящему она не ведет ни к содроганию от бесчеловечной, бессмысленной ситуации, ни к осмеянию этой бессмысленности. А сама по себе «военная тема» может, пожалуй, только насторожить зрителя, в том числе и молодого, этой темой с лихвой перекормленного.

Сегодня браться «за войну» крайне опасно. Необходимо не только иметь намерения, опрокидывающие стереотип, но и уметь достигнуть этого почти фантастического результата. При половинчатой образно-смысловой концепции еще одно обращение рискует только увеличить груз этих «неопрокинутых» стереотипов.

Валерия Притуленко

Страдания молодого В.

В ряду последних молодежных лент, эпатирующих и экстравагантных, картина «Шут» кажется исключением. Ее герои живут словно бы в выгородке, в стороне от сегодняшнего безумного, вздыбленного, многолюдного мира с его бесконечным карнавалом панков, рокеров и металлистов. В Москве, где есть стадионы с тысячными толпами молодежи, Пушкинская площадь и Старый Арбат, авторы «Шута» выбрали оазисы безлюдья, зелени и тишины. Здесь по рельсам, заросшим травой, герой, напевая, бежит в школу. Здесь можно увидеть «балет» трамвайных вагонов, таинственно и стройно выплывающих из ворот депо. Здесь в чистой уютной квартире папа-японист экзальтированно декламирует хокку, и интеллигентная мама, улыбаясь, подает завтрак, красиво сервированный на троих.

А в школе изящный молодой учитель элегантно проводит урок математики. И школьница, в чьем облике угадываются черты героинь Татьяны Друбич, улыбается загадочно и нежно, обещая самим фактом своего появления на экране поэтичную первую любовь...

Но вся эта идиллия оказывается лишь затянувшейся экспозицией, длящейся до той поры, пока мы вплотную не познакомимся с Валей Успенским (Д. Весенский) и его оригинальной Системой Психологической Защиты.

«Шут» (по мотивам одноименной повести Ю. Вяземского)
Сценарий Ю. Симонова. Постановка А. Эшпая. Оператор А. Казаренсков. Художник В. Федоров. Композитор А. Леденев. Звукооператор С. Гурин. Центральная студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького, 1988.

Вероятно, пока Валины сверстники социализировались в драках и мужской игре хоккее, он читал книжки и слушал музыку. И видимо, однажды бледный и худенький Валя ощутил свое одиночество среди сбившихся в стаю, натренированных ровесников и почувствовал необходимость обороняться. Тогда он придумал своего рода психологическое каратэ и назвал его «шутэ» — от слова «шут».

Вот пример простейшего «шутэна»:

В а л я. Молодой человек!

П о ж и л о й п р о х о ж и й (с дамой). Вы мне?

В а л я. Ну какой же вы молодой человек?

«Против лома нет приема»,— считает начинающий спекулянт Кока Петухов. Ошибся Кока! Валентин Успенский огрел его не ломом, а... Моцартом. Разумеется, морально огрел: предложил пластинку с записью флейтиста Хэлуэя — недорого, за сорок копеек. Кока понял в меру своей испорченности: Хэлуэй — рок-звезда, а сорок копеек, конечно же, четыре червонца. Сам виноват, Кока, не будь дураком! А сдачу — тридцать девять шестьдесят — Валентин отнес папаше Петухову...

На удивление точно и красиво срабатывает «шутэ». Кажется, нет выхода: сзади холодная осенняя река; впереди компания разъяренного Коки... Но простой «шутэн» — и враги в страхе отступают...

«Для меня важно было определить, кто этот юноша — Моцарт или Сальери»,— говорит режиссер Андрей Эшпай. Его решение этого вопроса без труда обнаруживается в фильме: в том,

с каким артистизмом и изяществом проводит Валентин свои «шутэны»; в его музыкальной теме — соната Моцарта; в пластике актера — ликующе свободной — живет, играя! — в противовес брейковому автоматизму, которым щеголяют Валины враги. И все же систему, с помощью которой можно найти болевую точку у любого и нанести в нее удар, мог изобрести лишь завистливый и холодный ум Сальери.

Впрочем, явись Валя со своим «шутэ» где-нибудь в начале 60-х, авторы наверняка заставили бы его «работать волшебником». Шагал бы он по Москве эдаким робингудом — карал подлецов и хамов, «раздавал счастье хорошим людям»... У авторов «Шута», живущих в конце 80-х, иллюзий нет: Моцарт, Валя или Сальери, но уж во всяком случае — не Дон Кихот. Недаром в уста его оппонента — тоже вполне сведущего в людской психологии учителя математики — вложена горькая ироническая тирада о «вреде» обезоруживающей любви и «пользе» отрезвляющей ненависти...

Бедный Валя, озябшая душа! Он безумно боится открытых чувств, потому что хорошо знает, что за искренность придется платить болью. Он уже усвоил, что лицемерие — надежное укрытие, а шутовство — единственная возможность говорить людям правду. Таким и играет его — жестко и непосредственно, иронично и серьезно — молодой актер Дмитрий Весенский.

Есть что-то весьма грустное и в то же время глубоко симптоматичное в том, что Валентин Успенский при всей своей оригинальности далеко не одинок в ряду современных молодых киногероев. Виктор из «Оглянись», Железная Кнопка из «Чучела», Плюмбум, Арлекино... В их разных лицах есть одна общая черта — холодная замкнутость и жестокость. Эти ребята вступают в жизнь борцовски собранными, готовыми обороняться и наступать.

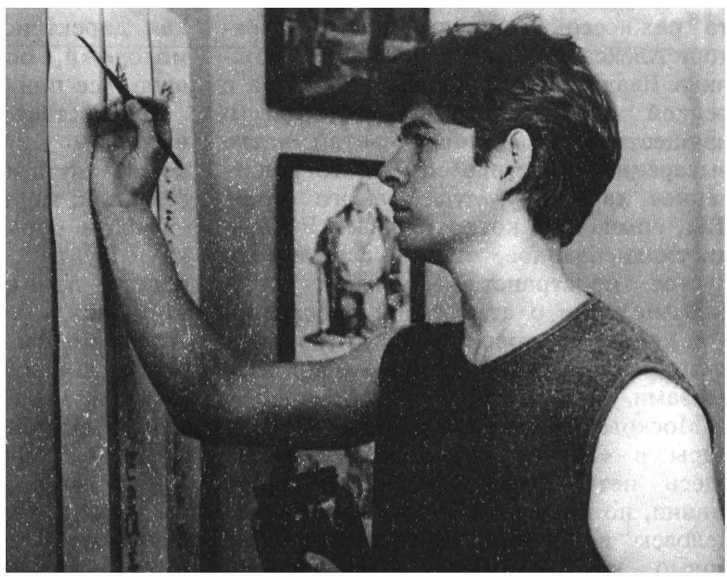
«Шут».
Игорь Александрович — И. Костолевский

Но неужели юношеское стремление к справедливости сегодня может обернуться лишь бесчеловечным фанатизмом Плюмбума и «акциями» Арлекино? Где открытые миру и добру «русские мальчики», исправляющие карту звездного неба, предсказывающие в своих полудетских дневниках ход Истории, восторженные, ранимые, бескорыстные?

Возможно, печальная правда состоит в том, что Валя Успенский есть их прямой потомок. Но — с признаками

вырождения. Он живет в мире высоких духовных понятий и, к примеру, своими учителями считает Василия Блаженного, Диогена, Чаньского патриарха и Дюка Эллингтона. Как ни странен этот ряд, беда в другом — в утилитарности Валиного подхода ко всему тому, что он вычитал в книгах и услышал в музыке. Ведь по существу «шутэ» — это система манипуляции людьми. И милому книжному мальчику мно. Он до ожесточения не желает быть со всеми и как все — ни слиться со школьной средой, ни войти в стаю «неформалов». Это мучительный, но и естественный протест личности против всякой уравниловки: например, против попытки уловить его душу в казенные сетки педагогических анкет.

И я допускаю, что Валя — потомок «русских мальчиков» хотя бы в силу того, что сломался он не под воздей-



«Шут».
Валентин Успенский —
Д. Весенский

осталось буквально несколько шагов до принятия идеи сверхчеловека.

Сегодня, когда экран беспрерывно потрясает нас жестокими откровениями о молодежи, зрители, да, впрочем, и критики тоже, в растерянности вопрошают: где же нормальные дети, наши дети, которые не крадут синтезаторов, не наркоманят, не путанят, не состоят на учете в милиции?.. Валя Успенский в какой-то мере есть ответ на вопрос о нормальных детях. Формально он весьма благополучен, и, не встреться на его жизненном пути проницательный учитель математики, никто, вероятно, и не заметил бы, что с мальчиком происходит неладное.

Здесь, на мой взгляд, важен мотив одиночества героя. Валя одинок, сознательно, добровольно, даже программ-

ствием «среды» (как, к примеру, героиня «Соблазна»), а заплутав на путях пусть ошибочного, но самостоятельного *нравственного* поиска.

Только неизбежно встает весьма существенный вопрос, которому не находишь разрешения в пространстве фильма: что же все-таки сломало Валю? В чем настоящая причина его «болезни» (одна из главок картины так и названа: «Болезнь Шута»)?

Я понимаю, что его отец — посредственность с докторским званием, изрекающая лишь навязшие в зубах банальности, знакомые каждому маломальски начитанному человеку. Понимаю, что Валина мать, может быть, слишком покорно и бессловесно служит своей семье. Но, право же, не нахожу достаточных резонов для того ожесто-

чения против добрых и любящих родителей, какое с изумительным хладнокровием демонстрирует их сын. И любовное разочарование Вали не идет ни в какое сравнение со страданиями гётевского Вертера.

Впрочем, авторы как будто и не очень заняты какими бы то ни было психологическими объяснениями феномена Вали Успенского. То, что недоговорено в драматургии, оказалось выраженным в изобразительном строе картины. И нужно отметить, что «Шут» — первая полнометражная работа режиссера Андрея Эшпая, оператора Александра Казаренскова и художника Владислава Федорова — сделана с редкой для дебютантов свободой и изяществом. В ее холодноватой, четко выверенной пластике есть нечто родственное характеру, душе самого героя. Так, комната, в которой живет Валя,— дистиллированное, чистое, аскетически пустое пространство — наводит на размышления о стерильной лабораторной колбе, в которой вырос этот гомункулус с холодными светлыми глазами.

Московские улицы и школьные коридоры в «Шуте» почти всегда пусты, здесь нет места сутолоке реальной жизни, но может появиться загадочный человек в кимоно, демонстрирующий прямо на набережной замедленные плавные движения кун-фу. А в пустом школьном зале нездешние мальчик и девочка в белых костюмчиках старательно играют дуэтом — флейта и арфа — на фоне умилительно дурацкого задника с панорамой Москвы. Но если дуэт ангелоподобных детей увиден подчеркнуто иронически, то некто в кимоно проведен через всю картину серьезным до многозначительности рефреном.

Все это в отдельности выглядит несколько претенциозно, но вкупе сводится к ощущению выморочности, которая постепенно становится чем-то цельным, необходимым этому фильму, как воздух. Собственно, вся его атмосфера есть атмосфера условности, манерной игры. По этим же законам живут персонажи «Шута». Ни один из них не выйдет на авансцену, не напялив привычную маску. Отец Вали изображает чудака-ученого, любимая девушка — капризную прелестницу либо искушенную соблазнительницу, школьная директриса — добрую наставницу молодежи, богемная девица — пожившую, все понимающую светскую даму...

Что остается герою в этом марионеточном мире, кроме как напялить колпак шута и растянуть губы в неестественной, мертвой улыбке.

Таким образом вопрос о сочувствии как будто отпадает, и требуется просто принять или же не принять мир, так, а не иначе увиденный авторами фильма. Они же, к слову, принадлежат поколению так называемых «семидесятников» — «потерянному», «молчаливому», «несуществующему», как его только не называли! Но, поскольку нить жизни не прервалась, поколение наше все-таки существует. Поколение не видевших, да и не искавших выхода; бежавших от действия в рефлексию, бесконечный изматывающий самоанализ; находивших спасение в книгах, кино, музыке, театре; носивших привычные маски иронии, ерничества, а то и цинизма, под которыми старательно скрывали наивную, как казалось, веру если не в социальную справедливость, то во всяком случае в человеческую порядочность. Так что в некоторой степени все мы были шутами...

Анкета кинокритиков «ИК»

Фильмы апрельского репертуара	Л. Донец	Н. Зархи	Н. Игнатьева	Т. Иенсен	Л. Калгатина	Л. Карахан	Г. Козлов	Е. Левин	Е. Стишова	М. Сулькин	П. Шепотинник	К. Щербаков
ФОНТАН Ленфильм	5	4	5	4	5	4	4	4	4	4	5	5
ПУСТЬ Я УМРУ, ГОСПОДИ Киностудия имени Горького	2				2							2
ИМЯ Киностудия имени Горького	2		2		2	2	1		2	3		2
УТРЕННЕЕ ШОССЕ Одесская киностудия	2		2							2		
ОСЕНЬ. ЧЕРТАНОВО Мосфильм	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	3	2
ОТЦЫ Мосфильм	3	3	3				2	4	3	3	3	4
БАЛКОН Казахфильм	4	4	4	4	4	3	4	3	3	4	4	
ЗОЛОТАЯ ГОЛОВА МСТИТЕЛЯ Узбекфильм	3	2			2	2	2	3		2	2	2
ЧАС ПОЛНОЛУНИЯ Литовская киностудия	2	2		2	2	2	3				2	

Читатели — автору

В июльской книжке журнала за прошлый год был напечатан сценарий Олега Кавуна «Уроки в конце весны». Этот сценарий — дебют автора. На публикацию пришло много читательских писем, которые представляются нам интересными, впрочем, судите сами, уважаемые читатели. Некоторые из писем мы публикуем вместе с ответом О. Кавуна.

Здравствуйте, Олег Кавун!

Прочитав сценарий «Уроки в конце весны» («ИК», 1988, № 7), я впервые в жизни загорелась желанием поделиться своими личными воспоминаниями с Вами, совершенно незнакомым человеком. Просто не может оставить равнодушным это настоящее литературное произведение. Я случайный читатель «ИК».

События происходят в 1964 году. Я на три года старше. О хлебных очередях я слышала только от людей постарше, зато налеты милиции, повязки на рукавах, доносы — еще свежи в моей памяти со школьных времен, зато очереди за водкой могу наблюдать ежедневно, начиная с шести утра.

Я родилась и выросла в Витебской области, городке Глубокое. «За детство счастливое наше спасибо, родная страна!» Что ни говори, а детство есть детство, оно всегда прекрасно, в какую бы эпоху оно ни проходило — застойную, отстойную или перестроечную. Но чем больше я росла, тем больше мне как-то хотелось сомневаться по поводу всего, что происходило вокруг.

Помню эти бесконечные пионерские «линейки», где хвалили за сбор макулатуры и металлолома и ругали за короткие платья и длинные челки (в середине зала и при мальчиках). Почему-то пионервожатым и директорам казалось, что чем больше нам будут повторять «Ленин — партия — комсомол, Ленин — партия — комсомол, Ленин — партия — комсомол — раз — два — три, раз — два — три — Ленин — партия — комсомол!», тем сильнее мы будем любить нашу родину и прилежнее учиться. Помню еще одну «линейку» (тьфу, какое слово гадкое — «линейка»!), на которой директор школы «пропесочивал» за надписи на сумках, приказал не носить сумки на длинных ремнях, а с короткой ручкой и без надписей. У меня тогда зрела мысль написать на своей сумке что-либо вроде «Ленин — партия — комсомол», но и тогда я осознавала, что это может кончиться двойкой по... математике. Кстати, у нас тоже были повязки на рукаве (ужас, только теперь до меня дошло!), и не санпост, а похлеще — староста класса! Режет ухо, не правда ли? Староста класса имел право поставить в угол любого, кто нарушал дисциплину на переменках, мог докладывать классному руководителю, кто курит, и т. д.

Были и комсомольские «активисты», вся активность которых заключалась лишь в том, что они стыдили на собраниях всех тех, кто «не активный». Хоть маленькая, а все же власть! Власть всласть.

А вот сына главного врача райбольницы за участие в групповом изнасиловании не то что не посадили — не выгнали из комсомола, а даже и на бюро не вызвали. Ему в вуз надо было поступать. Хотите знать, в какой? В медицинский. Правда, не поступил он ни в медицинский, ни в радиотехнический — двойки. Справедливость взяла свое, спустя годы он сел за драку.

Так вернемся к сценарию. По поводу того, что школа, тюрьма, вуз, армия перекликаются между собой, сомневаться не приходится. Я бы сюда добавила еще комендантов общежитий (с каких времен осталось это слово?) и вахтеров, которые порой берут на себя смелость распоряжаться не только твоим бытом, но и судьбой. «Упоение властью» — почему оно так захлестнуло этих людей? Какое же они имеют право оскорблять честь тех, кто на какой-то момент жизни оказался от них зависим?

Ученик, солдат, студент, член ВЛКСМ и заключенный — каждый из них, независимо от своего статуса, имеет право еще быть и человеком с честью, с достоинством. Наступит ли время, когда человек сумеет дать отпор посягнувшему на его честь наглецу, чтобы спасала не записка с телефончиком, а социализм? Видимо, такое время насту-

пит, если будет побольше таких фильмов, как «Уроки в конце весны». Сейчас правда нужна, как никогда.

«Близится эра светлых годов, клич пионера «всегда будь готов!»

Будь готов к тому, что эта эра приблизится благодаря не только одной правде и гласности, а через борьбу с такими чудовищами, как Романюк и завуч. Они так просто не сдадутся. До сих пор они были действительно уверены, что темнота — друг нашей молодежи. Но пусть не радуются — свет включен вовремя! Да, школа скорее кинется памятник тебе заказывать, чем выручать из беды. Дай бог, чтобы Адик был последним в этом ряду или очереди, чтоб после него уже никто не получал уроков в конце весны. Пусть романюки теперь ждут урока от нас.

А я жду фильма и новых сценариев Олега Кавуна. Желаю успеха. С уважением

Р. Стотик

Литовская ССР, г. Шилуте

Не писал я ни в журналы, ни в газеты, но сегодня вечером, когда прочитал сценарий «Уроки в конце весны» О. Кавуна, напечатанный в Вашем журнале, не мог сдержаться, чтобы не воспротивиться клевете на нашу действительность.

Автор выдумал этот сценарий откуда угодно, только не из жизни и не из головы.

Вероятно, он не помнит 64—65-е годы или же рос в такой семье, где никогда не зарабатывали на хлеб или никогда не были в хлебных магазинах того времени.

Я в те годы вернулся из армии, работал, учился заочно, но того, что написано, не видел и не слышал, в Казани подобного не было, верю, что не было этого и в Киеве.

Ведь то, что написано в этом «произведении» и принято к постановке,— это бред сумасшедшего, художественных достоинств я не касаюсь, но смысл его мало сказать абсурден, он никогда не соответствовал действительности.

Как вы позволили это «произведение» поместить на Ваших страницах? Это не сценарий для кино — это сгусток желчи больного человека. Чем же обижен автор? Он обливает грязью наше общество, народ и не гонорара он заслуживает, а штрафа за плевок в лицо всем жившим в эти годы. В 64—65-е годы страна созидала, строила, запускала и встречала космические корабли, и нельзя позволять подобным сортиромаракам прикладывать руки к бумаге и авторучке и создавать подобные, одобренные вашим худсоветом «произведения». То что написано — никогда не было, нигде.

Страшно, что худсовет принял решение о постановке фильма, страшно потому, что фильм будут смотреть люди рождения 70-х годов, для которых 64—65-е годы уже история, и не все поймут увиденное с надлежащей реальностью, ведь если следовать логике Кавуна, то мы в наше время, сейчас, почти стоим на месте: хлеб стал дороже на 20—25 процентов, введены талоны на многие продукты, созданы километровые очереди в винные магазины, в расцвете спекуляция спиртным и парфюмерией и т. п. Не так ли?

Чего же хочет автор? По-моему, он хочет гонорара, известности, сытой жизни и чтобы не переводились «мохнатые лапы», поднимавшие бы такую посредственность, как автор, вверх к славе и почету.

Обращаюсь к Вам, потому что надеюсь, что Вы не допустите халтуру на экран.

Николай Николаевич Гребнев

г. Казань

Ничего не могу понять. В № 7 за 1988 год прочитал сценарий О. Кавуна «Уроки в конце весны». В свое время в «застойный период» я много читал диссидентской литературы, чего греха таить, кто из нас не читал. У нас тогда и М. Булгаков считался антисоветчиком. Теперь вся эта литература печатается. Должен сказать, что сценарий О. Кавуна совсем не потерялся среди нее.

Говорят, что вся перестроечная литература неглубокая и держится только на «жареных фактах», что с художественными достоинствами дело здесь обстоит плохо. И действительно заладили: «Сталин...», «Сталин...», «Берия...» Все время ищем, кто виноват, а не думаем, почему? А еще Л. Н. Толстой в «Войне и мире» говорил о роли личности и писал, что исход боя зависит от какого-нибудь обыкновенного человека, который испугается и побежит или, наоборот, закричит «Ура!» и кинется в атаку. Мне нравится, что этот сценарий про обыкновенного человека.

Все мои знакомые, которые прочитали сце-

нарий, сказали: было ли это? Мы что-то слыхали, но точно не знаем. И все думали: было это или не было? Но потом поняли, что это не играет роли — было или нет,— важно, что это могло быть! И страшно, что в это сразу веришь. Сразу! Может быть, даже О. Кавун «недоборщил», если можно так выразиться. Но это и хорошо, потому что в сценарии не это главное. А главное, что пока у нас в стране есть эти «компетентные» органы, совершенно неподвластные критике и гласности, то все может быть. И Вадик находит совершенно правильный путь в жизни, ведь бороться с ними невозможно, а можно только отойти в сторону. Даже не это главное, а главное, что все мы, кто даже не сидел в тюрьме «за политику», и это время и себя узнаем. Мы также взрослели не на доброте, а на зле, которое процветало вокруг. Никто из нас не герой, потому что, правильно, мы предпочли отойти в сторону. Мы еще можем покричать друг на друга в очереди или в трамвае, но никто не боролся. Но ведь мы же отошли в сторону от неправды и несправедливости. Хоть мы и не герои, но мы не участвовали в позорных делах, не пользовались записочками, телефонными звонками, блатом.

У нас пишут все время, что нужен положительный герой. Значит, те, кто подвигов не совершал, уже про тех и писать не надо? Про обыкновенных людей не надо писать? Я думаю, что перестройка в нашей стране никогда не победит, если мы будем искать только героев. Может, я не прав. Я все время пишу «мы», а вообще говорю только про себя. Я никогда не писал в редакции, первый раз решил написать, потому что прочитал повесть про свою жизнь.

Передайте автору от меня и моих знакомых благодарность. Всем сценарий очень понравился. И сильно взволновал.

Интересно, кто будет снимать фильм? Вот если бы был жив Тарковский, он бы хорошо поставил.

Мне 42 года, инженер-строитель.

С уважением *В. С. Серебряков*

Москва

В вашем журнале № 7 был опубликован сценарий О. Кавуна «Уроки в конце весны». Сценарий написан такой умелой рукой, что и не подумаешь, что это дебют сценариста. Все факты, приведенные в сценарии, я имею в виду отсутствие хлеба в магазинах, столкновение людей с милицией и вообще все исторические факты, я думаю, не придуманы. А значит, передо мной открылись новые страницы нашей истории. О таком (о хрущевских временах) я мало где могла прочитать, но сценарий меня просто потряс. Потряс правдивостью. Если можете, передайте автору сценария большое спасибо. Я читала сценарий и не могла оторваться от него. Конечно же, я не могу передать словами, тем более письменно, свое восхищение, но знаю, что доброе слово подбодрит любого. Еще раз спасибо Олегу Кавуну.

Татьяна К. 17 лет

г. Караганда

Уважаемые товарищи!

Решил написать под впечатлением опубликованного в 7 номере вашего журнала сценария Олега Кавуна «Уроки в конце весны». В коротком предисловии А. Бородянского написано: «Сценарий... в равной мере и беспощадно правдив, и художественно выразителен».

Художественная выразительность и особенно беспощадность несомненны. Из того же предисловия видно, что сценарий принят к постановке. Я не знаю, означает ли это, что начались съемки. Если фильм поставит сильный, талантливый режиссер,— это будет незаурядное явление в истории нашего кинематографа. Так вот, возвращаюсь к цитате из предисловия — беспощадно правдив. С беспощадностью все в порядке, а вот насчет правдивости. Действие происходит в 1964 году. Если не быть скрупулезно точным, не привязывать действие сценария к определенным годам и месяцам — речь идет о последних годах пребывания у руля партии и страны Н. С. Хрущева (в частности, с хлебом особенно трудно было в 1963-м).

Мне 47 лет, в те годы я учился (в 1964 году закончил) в МГУ. Беру на себя смелость утверждать, что помню и знаю, как жил в то время народ, какова была атмосфера в стране.

Не идеализируя ни то время, ни Хрущева, утверждаю: не было таких ужасов и кошмаров. Прежде всего я имею в виду конструирование антисоветской организации (или организаций) в стенах определенного учреждения; да и само многомесячное пребывание мальчика и взрослых, попавших вместе с ним в эту историю, в тюрьме.

Единственное событие тех лет, как-то перекликающееся с тем, что в сценарии,— забастовка в Новочеркасске, весьма круто подавленная. О ней я слыхал тогда; недавно вскользь это событие упоминалось, если я не ошибаюсь, в «Собеседнике».

Может быть, я не прав? Могут быть два варианта неправоты: 1. Так все-таки было и именно тогда. 2. Автор не ставил перед собой задачу воспроизвести именно те годы и не следует от него требовать исторической точности. Согласитесь, и тот, и другой варианты серьезной критики не выдерживают. Фильм Абуладзе «Покаяние» многие трактуют как фильм о тоталитаризме вообще, а главного героя как обобщенный тип диктатора. Может быть, это и так, но зрителю в первую очередь приходит на ум наша страна в определенный период своей истории и совершенно определенные личности — уж больно много соответствующих реалий и деталей. А здесь нам указывают на год и месяц, но... не хочется начинать сначала.

Я был бы очень благодарен вам и автору сценария, если бы вы переслали ему мое письмо, а он ответил мне. Не обижусь, если ответит сотрудник редакции, хотя первый вариант предпочтительнее.

Заранее благодарю. Желаю творческих успехов Олегу Кавуну и процветания журналу «Искусство кино».

Давид Абрамович Дайч

г. Якутск

Автор — читателям

Сразу же хочу сказать спасибо тем, кто прислал письма, прочитав сценарий «Уроки в конце весны». Признаюсь, я на письма надеялся, но не думал, что они будут такие добрые, теплые и живые. Я полагал, что журнал «Искусство кино» — сугубо профессиональный, а, оказывается, журнал читают люди совершенно разных профессий во всей стране.

Вот на этом, собственно, мне и хотелось поначалу закончить свои частные ответы корреспондентам и не становиться в неловкую позу гида по собственному сценарию. Как, дескать, поняли, так и поняли, а если не поняли — что ж. Но ведь пишут те, кто что-то еще хочет понять, чего-то не знает, а в чем-то сомневается. Поэтому попробую объясниться до конца, поставить некий постскриптум к «Урокам...». Главный вопрос многих писем — было на самом деле то, что происходит в сценарии, или это чистая выдумка? Иногда на вопрос сразу и отвечают — этого не могло быть, потому что этого не могло быть никогда.

Проще всего мне было бы сказать так — это почти что документальное свидетельство участника событий. Но такое пояснение вовсе не годится, потому что я хотел бы все же отнести сценарий не к документальным, а к художественным. А здесь вопрос и ответ должны быть совсем иными: могло ли это быть? Так вот, я считаю, что это не только было, но должно было быть.

О том, что в начале шестидесятых в стране по тем или иным причинам были перебои с продуктами, уже писали в нашей прессе. Правда, сравнить те перебои с нынешними довольно трудно. В любом провинциальном городке на прилавке лежало тогда пять сортов колбасы, по меньшей мере. Но были трудности с хлебом. Одна из причин — на мой взгляд, весьма показательная — умышленное сокрытие продуктов бюрократами, аппаратчиками, функционерами, недовольными либерализмом Н. С. Хрущева. Но уже меньше известно, что трудности с продуктами вызвали волнения в некоторых городах страны. Наиболее известна новочеркасская демонстрация, жестоко подавленная, были и другие. Об этой странице нашей истории на исходе «оттепели», возможно, кто-нибудь со временем расскажет нам подробнее. Но факты такие были. Вдохнув свободы чуть больше, чем хотелось бы охранителям, народ стал злу противиться.

И здесь для народа начались страшные уроки. Нас стали учить не противиться. И учили на протяжении всего «застойного» времени. Это была высшая педагогика — не словами, а делами, глубинная такая педагогика. На словах звали к гражданской активности, честности, добросовестности (Щелоков по телевидению корил опаздывающих на завод рабочих). А на деле шли процессы над Даниэлем и Синявским, над Бродским, шельмовали Пастернака, под белы руки выдворяли из страны Солженицына, отправляли в Горьковскую ссылку Сахарова. Вот так нас учили гражданской активности. В центре Львова под Новый год ставили большую елку, а людей, собиравшихся под ней петь колядки, хватали и сажали в «воронки». Так развивали народное творчество. И коллективизм заодно. Призывали к критике и самокритике

и клали на полку картины Климова, Аскольдова, Алова и Наумова и бульдозерами крушили выставки живописи. Так нас учили непротивлению.

Да, шестидесятые годы — малый Ренессанс, но уж очень малый и хилый.

Поэтому все, что написано в сценарии, не просто было — должно было быть.

Но я оставлю историю и политику для специалистов, а скажу о другом.

На самом деле, мне хотелось, чтобы в «Уроках...» читалась история мальчика, который становится взрослым. Ведь каждый из нас так или иначе взрослел, каждый получал свои уроки в конце весны детства. Кому-то повезло, и это были добрые уроки, а кому-то не повезло, и уроки были злыми. Все дело в том, какими мы выходим после этих уроков.

Недавно в «Записках из мертвого дома» Ф. М. Достоевского я натолкнулся на мысль, которую раньше не замечал. Эта мысль была как подарок, по правде говоря, она мне самому объяснила сценарий. А мысль такая — в тюрьме свобода кажется свободнее, чем она есть на самом деле. Без этой мысли я просто не смог бы, так сказать, вывести идею сценария. Я старался писать правду, а правда, на мой взгляд, безыдейна. Идея — путь, а правда беспутна, она никому не подчиняется, только сама себе. Но эта мысль! И ведь ее написал взрослый человек! Ведь это даже для него свобода казалась свободнее, для него, жизнь эту отлично знавшего, ее условности принявшего за должное. А как же тогда мальчик? А для мальчика, ставшего взрослым в тюрьме, достаточной свободы вообще не существует на этой земле.

Вот и все, пожалуй, что я хотел сказать вдогонку сценарию, сказать тем, чьи письма мне дороги. Когда тебе пишут, что «впервые в жизни загорелась желанием поделиться своими личными воспоминаниями» (Р. Стотик, г. Шилуте), когда стараются подбодрить (Татьяна К.) или даже спорят (Д. Дайч из Якутска), значит, я разговариваю с людьми на одном языке, о вещах понятных, значит, нахожу сочувствие.

Но есть одно письмо, оно от Н. Н. Гребнева из Казани, оно ругательное, не критическое, а именно ругательное. Тем не менее это письмо мне крайне важно. Во-первых, потому, что, значит, сценарий кого-то задел, разозлил. Я мог бы подать на автора в суд за оскорбление личности, но мне даже не хочется и писать в ответ что-нибудь ироническое, не хочется даже спорить, потому что получится еще один разговор глухих. Я не буду спорить с Н. Н. Гребневым, когда он пишет, что «в 64—65-е годы страна созидала, строила, запускала и встречала космические корабли», а следовательно, «то, что написано в сценарии и принято к постановке,— это бред сумасшедшего».

Письмо важно для меня еще вот по какой причине: по возрасту автор его — шестидесятник, как раз на время «оттепели» пришелся период его вхождения в активную гражданскую жизнь. Многие шестидесятники, которых знал я, даже склонные к идеализации того времени, все же сохранили в себе дух свободы мнения, сомнения, свободы взгляда и суждения, дух правды, дух личности, так вот они были первыми, кто принял сценарий, а не «мохнатые лапы», о которых пишет Н. Н. Гребнев.

И я хочу понять, неужели вы, Николай Николаевич, предлагаете нашу неосведомленность по-прежнему выдавать за верность принципам? Я не могу поверить, что вы в своей жизни видели только стартующие корабли, ударные стройки и испытали «чувство глубокого удовлетворения». Неужели ничего не слыхали о двойной морали, о коррупции, о правовых нарушениях? И неужели просто вам самому не приходилось говорить своей жене, знакомым, друзьям: «Не болтай лишнего, посадят», когда они, скажем, пытались выяснить, кто и когда решил посылать наших солдат в Чехословакию или Афганистан. Я не верю. Значит, дело в чем-то другом.

Мне показалось, что ваше письмо испуганное. Явная ложь, если бы она была в сценарии, вызвала бы у вас совсем другую реакцию, более спокойную и уверенную. И вот я хочу понять не только вас, Николай Николаевич, но всех, кто говорит: «ограничить гласность» — чего вы боитесь? Для меня все было бы ясно, если бы вы сами были бюрократом, функционером, то есть причастным к строительству бесправия и лжи — честь мундира и так далее. Но ведь это не так? В чем же дело? Мне казалось, что писал я о вещах простых и всем понятных. Даже о слишком понятных вещах. Как же обидно, что вы меня не поняли. Неужели мы не поймем друг друга никогда? А, Николай Николаевич? Неужели мы, все мы, живущие в одной стране, никогда не поймем друг друга?

Олег Кавун

От редакции

Читатели интересуются дальнейшей судьбой сценария. Сообщаем: сценарий принят на «Мосфильме» в молодежном объединении «Старт», которым руководит Карен Шахназаров. Режиссер пока неизвестен.

С ДНЕМ РОЖДЕНИЯ

ВИТЕНЗОН Жанну Зискиндовну, кинодраматурга
ГЛАДУНКО Риту Ивановну, киноактрису,
заслуженную артистку РСФСР
ГОЛОВАНЬ Ирину Павловну, кинокритика
ДЫКО Лидию Павловну, киноведа,
заслуженного работника культуры РСФСР
КАСПАРОВУ Тамару Михайловну, художника
КУЮКОВУ Даркуль, актрису, народную артистку СССР,
лауреата Государственной премии Киргизской ССР имени Токтогула
ЛУКИНУ Раису Александровну, музыкального редактора,
заслуженного работника культуры РСФСР
МОРЯКОВУ Зою Алексеевну, художника

с 96-летием

РАПОПОРТА Сергея Ильича, кинорежиссера

С 85-летием

ЭЙБЕРГА Бориса Марковича, кинооператора

С 80-летием

ЙОЗЕНАСА-БАЛТУШИСА Альбертас-Юозаса Каролевича, писателя,
кинодраматурга, народного писателя Литовской ССР,
заслуженного деятеля искусств Литовской ССР,
лауреата Государственных премий Литовской ССР
ЭЗОВА Эдуарда Давыдовича, кинооператора,
лауреата Государственной премии СССР

С 75-летием

ВЕРЕЩАКА Вадима Семеновича, кинооператора,
заслуженного деятеля искусств УССР,
лауреата премии комсомола УССР имени Н. Островского

С 70-летием

ИБРАГИМОВА Аджера Муталимовича, кинорежиссера,
народного артиста Азербайджанской ССР

С 60-летием

АНДОНА Виктора Даниловича, кинодраматурга, киноведа
ДЕНИСОВА Эдисона Васильевича, композитора
ЗБАНДУТА Геннадия Пантелеевича, кинокритика, киноведа
ЛИТВИНОВА Семена Александровича, звукооператора
ЧОХОНЕЛИДЗЕ Гиули Ясоновича, киноактера, кинорежиссера,
народного артиста Грузинской ССР
ЮСОВА Вадима Ивановича, кинооператора, народного артиста РСФСР,
лауреата Государственной премии РСФСР имени братьев Васильевых

С 50-летием

КОБАХИДЗЕ Михаила Германовича, кинорежиссера
МИШАРИНА Александра Николаевича, драматурга
ПОЛОНСКОГО Георгия Исидоровича, драматурга,
лауреата Государственной премии СССР
ПРЫГУНОВА Льва Георгиевича, киноактера, заслуженного
артиста РСФСР

Редакция журнала «Искусство кино» горячо поздравляет юбиляров и желает им доброго здоровья и новых творческих успехов.

В. Фомин

От человека к «человеческому фактору»

Похоже, мы еще только-только начинаем сознавать, что в эпоху тихого брежневского удушья страна угодила в пропасть куда более глубокую, это виделось поначалу даже самым трезвым из нас. Потихоньку прозревая истинное наше положение, мы начинаем догадываться, что многие беды и печали, столь тяготившие нас, на самом-то деле заслоняли проблемы и недуги куда более грозные и что самые горькие в этом смысле открытия у нас, вероятно, еще впереди.

То же самое можно сказать и про дела кинематографические. Думается, мы до сих пор еще не представляем себе достаточно отчетливо степень падения нашего кино, утешая, успокаивая себя тем, что и в годы застоя у нас снимались великие фильмы. Тут сказалась и все еще сказывается инерция замечательного V съезда кинематографистов, который, став съездом беспощаднейшей критики в адрес Госкино и прежнего руководства творческого союза, увы, не стал и в малейшей степени съездом самокритики и покаяния самих кинематографистов. В том смысле, что основная энергия ушла на справедливые обличения казарменно-фельдфебельского руководства кинематографом и практически никак не распространилась на положение дел в сфере собственно творческой. А разве тут все обстояло благополучно?

Неиссякаемый поток серятины, мертворожденные шедевры «неприкасаемых» и тому подобные бросающиеся в глаза феномены как-то надолго затмили собой другие, менее очевидные, но, возможно, и более серьезные проявления глубокого кризиса. Между тем наивно думать, что удушье застойной эпохи сказалось только в наиболее рутинных слоях нашего кинематографа да в творчестве бывших киногенералов. В зоне неблагополучия, как это ни горько признавать, во многом оказался и наш киноавангард, который мы всегда глубоко почитали как самый передовой, самый серьезный, самый ищущий.

Конечно, о том, что и с киноавангардом дело обстояло отнюдь не безоблачно, что далеко не все работы истинных лидеров нашего кинематографа выдерживали строгие критерии гамбургского счета и наряду с бесспорными открытиями и драгоценными находками в них просматривались тенденции неоднозначные — об этом критика в какой-то степени догадывалась и раньше. Но вслух говорила только о позитивной стороне исканий, а свои сомнения, тревоги, критические суждения гласности не предавала. По вполне понятным причинам: все были достаточно осведомлены о том, с какими тяжкими боями прорывались сквозь крепостные редуты Госкино фильмы поисковые и на каком тонком волоске держалась подчас их судьба после выпуска на экран, да нередко еще с клеймом третьей категории. Бросать в подобной ситуации критические камни — у какого порядочного критика поднимется рука? Вот и отмалчивались. А чаще просто-напросто — профессиональная наша

слабость! — находились под гипнозом новизны. В разгар застоя не только любое истинно художественное движение, но и мало-мальское в этом смысле шевеление воспринималось с благодарным трепетом и благоговением. Каждую самую скромную новацию хотелось немедленно и с восторгом поддержать — так уныл и безрадостен был общий фон. Куда иные поиски и новации в конце концов могут привести, поскольку у них (по законам диалектики) должна иметься и оборотная сторона — у кого о том болела тогда голова?

И уж тем более в пылу утверждения новаций и завоеваний мы совсем не склонны были замечать постепенно нарастающий процесс: наработанная нашим кинематографом художественная палитра утрачивала важнейшие, необходимые краски, многие перспективные линии развития советского кино, намеченные шестидесятыми, постепенно ослабевали, растушевывались или вовсе предавались забвению.

Одна из самых больших и горьких утрат, за которую мы сейчас расплачиваемся,— это практически канувший в небытие психологический, человековедческий кинематограф. А ведь в работах Василия Шукшина, Киры Муратовой, Глеба Панфилова и некоторых других шестидесятников намечался, готовился мощный прорыв в этой области. Однако уже где-то к середине 70-х движение не только притормозилось, но по сути повернуло вспять, уступая даже завоеванные рубежи. Интерес к человеку как личности, к жизни самой души, бездонным глубинам внутреннего мира человека испарился едва ли не полностью. Внимание от индивидуальности сдвинулось в сферу типологического. Человек стал интересовать кинематографистов преимущественно как тот или иной социальный тип, как знак той или иной проблемы. Помнится, стремление проникнуть в потаенные глубины жизни человека привело в 60-е годы к довольно любопытным попыткам освоить на экране метод внутреннего монолога, некогда заявленный еще С. М. Эйзенштейном. Взбудораженные опытами Феллини («$8^{1}/_{2}$»), Алена Рене, «Земляничной поляной» Бергмана наши режиссеры настойчиво пытались разработать свои модели реализации на экране сложного мира человеческого сознания. Писались в те времена диссертации и серьезные книги, задававшиеся вопросом — «Киногеничен ли внутренний мир?»...

Куда все это подевалось? В сегодняшних фильмах — даже в самых лучших, самых значительных и интересных (об этом еще будет сказано подробнее) — перед нами уже не сам человек, показанный с возможной для экрана полнотой и сложностью, а всего лишь пресловутый «человеческий фактор» — в убогом значении этого и без того жалкого и куцего, непонятно каким образом залетевшего в сферу коммунистической идеологии термина. Как такое могло произойти?

Попробую это объяснить, обращаясь прежде всего к одной вполне конкретной сфере — к стилевым процессам в кинематографе застойных лет. Ведь говорим же мы, что «стиль — это человек»...

И еще один резон именно для такого поворота разговора. В годы застоя критика робела делать широкие обобщения, избегала говорить о направлениях и тенденциях кинопроцесса. Это особенно заметно проявилось в освещении проблемы стиля. Новации в этой области предпочитали фиксировать на «точечном» уровне, выделяя отдельные фильмы, указывая отдельные имена, но не пытаясь последовательно проследить какую-то линию развития. Дурная привычка постепенно переросла в прочную традицию. Если не ошибаюсь, то последний раз ее нарушил в 1970 году М. Ю. Блейман. Тогда на страницах «ИК» со свойственной ему основательностью критик изложил свои воззрения на школу «живописного кино». Он обвинил школу в глубоком архаизме и предсказал ей недолгую жизнь. Так оно и вышло. «Живописное кино», красовавшееся у всех на виду довольно изрядный срок, вдруг разом и почти повсеместно исчезло, таинственно и необъяснимо растворясь в общекинематографическом потоке. Не будем сейчас толковать о том, сгинула ли «школа» сама собой, «помогли» ли ей в том могучие партийные функционеры (как на Украине, например), или такой

уж крепкой оказалась у многоопытного критика «рука». Но факт остается фактом — с той памятной поры никаких прочих «школ» и направлений вслух и принародно уже не провозглашалось, хотя поводы к тому были.

Так весь 1978 год в «Искусстве кино» из номера в номер шла дискуссия о стиле. В ряде выступлений (Ю. Богомолова, В. Михалковича) были высказаны дельные мысли, точные наблюдения, но они талантливо и надежно были размыты, утоплены другими, умело подобранными участниками дискуссии. В итоге самые главные вопросы: какова общая логика стилевого развития советского кино 60—70-х годов? Какие главные перемены отмечены в его стилевой палитре? почему они произошли? — остались тогда без ответов.

Поищем их еще раз, сегодня.

Однако чтобы понять, в какую именно сторону пошло движение, чтобы оценить степень и качество перемен, необходимо прежде зафиксировать характер самой ситуации со стилевыми направлениями на стартовом рубеже, то есть в середине 60-х годов, определить, в чем ее особенность, понять исходную расстановку сил, выяснить, что за факторы предопределили последующее развитие.

Два полюса

В середине 60-х критика дружно заговорила о «девятом вале документализма», обрушившемся на игровое кино. Речь шла о нарастающем стремлении игрового кино снять с себя грим художественной условности, о максимальном приближении экранного зрелища к формам самой жизни. С благоговением произносились слова «разгримированное кино», «поток жизни», «скрытая камера», «непрофессиональный актер».

Быстро надвигалась «эпоха документализма».

Вот один из характернейших манифестов этой поры: «Хочется, чтобы каждый кадр воспринимался как кусок живой, запечатленной документалистом действительности. В идеале хотелось бы оказаться в положении режиссера, монтирующего фильм из хроникального материала, снятого независимо от него». Эти слова принадлежат А. Михалкову-Кончаловскому, и произнесены они были в пору работы над «Асиным счастьем». Но под этими словами тогда бы могли подписаться и многие другие кинематографисты — увлечение эстетикой «под документ» словно повальная эпидемия постепенно захватывало все более широкий круг мастеров.

Однако кинематограф 60-х, развивавшийся под лозунгами максимального «приближения к реальности», знал и иные стилевые устремления. В том числе и прямо противоположные. Еще в начале 60-х работы М. Калика, С. Параджанова, Б. Мансурова четко обозначили альтернативную линию стилевого развития. (От бедности терминологии, а не от хорошей жизни она была поименована «поэтическим кинематографом».) Не столь уверенная и последовательная, как «документалистская», она тем не менее постепенно набирала силу и высоту и в конце 60-х — начале 70-х появилась серия заметных и даже значительных работ («Мольба», «Цвет граната», «Пиросмани», «Рабыня», «Родник для жаждущих», «Лаутары» и др.).

Обе линии откровенно противостояли одна другой, особенно поначалу. Одна боготворила достоверность. В другой царил безоглядный культ условности. Одна молилась на «простоту», «естественность», «нечаянность», «незаретушированность». Другая смаковала искусность, напоказ выставляла артистизм, изощренность, рафинированный эстетизм. Такой контраст намерений и пристрастий кинематографистов критика, конечно же, не могла не заметить, и не раз высказывалась на сей счет, явно отдавая свои симпатии все же кинематографу «скрытых камер» (А. Мачерет, М. Блейман, В. Демин, Б. Рунин и др.).

Однако, фиксируя сам факт противостояния, тогдашняя киномысль как-то «зациклилась» на внешней атрибутике «живописного кинематографа», даже не поставив вопрос о его происхождении. Между тем в самих содержательных

моментах, от которых оказалось зачато условно-поэтическое направление нашего кинематографа, и таится наиболее важное и интересное. Работы этого направления, разные по уровню, качеству исполнения, объединяло настойчивое желание утвердить на экране правомочность более обобщенных и поэтически приподнятых моделей жизни. Налицо было стремление выйти не просто к каким-то другим, но принципиально новым содержательным пластам, на принципиально иной уровень ви́дения. А именно — шагнуть к бытийности, перейти от круга текущих жизненных проблем и явлений в круг так называемых вечных, общечеловеческих проблем. Речь шла об освоении совершенно нового, закрытого ранее для советского кино образного пространства. Конечно, попытки проникнуть в эту сферу наблюдались и прежде. Сюда настойчиво рвался Довженко. По-своему, отталкиваясь от умозрительно-научных концепций и теоретических интересов, устремлялся и Сергей Эйзенштейн. Но то были все-таки одиночные порывы больших мастеров, забегающих вперед, драматично обгоняющих свое время. А в 60-е годы прорыв к вечному, бытийному обозначился как задача, которая уже встала как бы перед всем нашим кинематографом в целом. Инициативу решить ее взял на себя условно-поэтический кинематограф.

Не касаясь пока подробностей, обратим внимание на три наиболее существенных момента в этой стилевой тенденции. Своей главной опорой она последовательно избирает преимущественно фольклорно-этнографический материал, что отнюдь не случайно: ведь весь опыт фольклорной эстетики зиждется на том, что переплавляет бытовое в бытийное, сегодняшнее в вечное, индивидуально-неповторимое в общетиповое, родовое, всеобщее...

Показателен и выбор фигур в качестве главных героев. Это не Ася-хромоножка, не Виктор Чернышев и другие люди — от земли, от сохи. В «Состязании», «Мольбе», «Лаутарах», «Пиросмани», «Цвете граната» и иных работах этого направления в центр повествования последовательно выдвигаются поэты, художники, музыканты, которым уже по роду своей деятельности полагается видеть звезды.

И еще: подчеркнуто, гипертрофированно условный стиль этого направления во многом выражает и очевидную отвлеченность, умозрительность содержательных подходов к разработке «вечных тем». Фильмы этого направления не просто воспаряют над реальностью, но и отрываются от нее — дают чистые «умозрения», совершенно абстрактные, отвлеченные трактовки «вечных тем» и бытийных «проклятых вопросов».

К началу 70-х крайности обеих линий развития — закапывание «документализма» в эмпирику и парение условно-поэтического кинематографа в небесах — осознаются и постепенно снимаются. Линии стремительно сближаются, обнаруживая тенденцию к синтезу. Точкой перелома, вероятно, следует считать панфиловское «Начало». Появляется все больше картин, в которых текучая, зыбкая, подвижная современность предстает в широком историческом контексте, а в постановке острых злободневных проблем угадываются отблески «вечных вопросов» («Дневные звезды», «Белый пароход» и др.).

В начале 70-х условно-поэтический фильм как школа, как направление сходит на нет. Позднее он еще время от времени обнаруживает себя какими-то спорадическими проявлениями и отзвуками. Но это уже отдельные искры — говорить о неком стилевом течении не приходится.

Существует мнение, что школа «живописного кино» была попросту задавлена. На Украине так оно действительно и было: естественное развитие «школы» было жестоко пресечено высокопоставленными функционерами. Но объективности ради надо заметить, что исчезновение «школы» подготовили и свои сугубо внутренние предпосылки. К началу 70-х она в основном уже исполнила свое предназначение — осуществила прорыв в сферу вечных, общечеловеческих вопросов. А средствами, которыми она тогда пользовалась, можно было только выявить, обозначить новое для советского кино пространство. Для анализа проблематики этого круга нужен

был уже совсем иной художественный инструментарий...

Дорогой иносказаний

В деятельности «школы» надо выделить еще один момент, имевший очень важное значение для всего последующего развития нашего кино. Где-то в недрах этой волны фильмов, пытавшихся пусть еще в самой наивной, отвлеченной форме приблизить кинематограф к постановке проблем человеческого духа и вопросов бытийного масштаба, формировался и интерес к возможностям притчевого повествования. Этот быстро нараставший интерес к эффекту притчи, к возможностям иносказания и породил стилевую тенденцию — столь ярко выраженную, столь широкую, что при всей разнонаправленности и даже хаотичности общего процесса стилевого развития ее с полным правом следовало бы определить как доминирующую. Во всяком случае, на уровне наиболее значительных и интересных работ 70—80-х резкий поворот в сторону произведений притчевых совершенно очевиден («Печки-лавочки», «Жил певчий дрозд», «Восхождение», «Тризна», «Грузинская хроника XIX века», «Древо желания», «Покаяние», «Сталкер» и многие-многие другие заметные картины застойного времени дружно сходятся в своем явном «притчеобразии»). Со временем эта тенденция захватит все новых и новых мастеров, раздвинет диапазон конкретных форм своего преломления, полностью сохранит свое влияние и в кинематографе времен перестройки («Плюмбум», «Мерзавец», «Фонтан», «Дни затмения»).

Чем, какими обстоятельствами можно объяснить этот, в общем-то, весьма неожиданный для советской кинематографии поворот в сторону иносказательности?

Первое — наиболее важное — объяснение лежит на поверхности. На исходе 60-х и в последующие годы предпринимаются прямо-таки титанические усилия, чтобы воздвигнуть непреодолимые барьеры на пути прямого реалистического изображения действительности. А когда прямой ход к реальности заблокирован, естествен поиск окольных путей и интерес к самым различным формам художественного иносказания, в том числе и к притчевости. Вот один из многих тому примеров: после свержения Хрущева в кинематографе сворачивается, а потом и вовсе исключается возможность прямого разговора о явлениях культа, но кинематограф все равно стремится вести разговор на больную тему — в фильмах «Тризна», «Покаяние», появляется ряд характерных в этом смысле авторских замыслов — «Любовь» Л. Шепитько, «Бейбарс» Б. Мансурова, «Вымыслы» Э. Климова.

Но в одних ли цензурных барьерах дело?

Нет ли еще каких-либо иных причин — уже сугубо внутренних, связанных с самой логикой развития искусства?

Типологически родственные процессы развивались, кстати сказать, и в литературе. В свое время Л. Аннинский, рассерчав на разгул притчево-мифологической прозы, даже воскричал: «Жажду беллетризма!» Пафос статьи во многом был справедлив — к моменту ее публикации «иносказания» пошли слишком густо, принимая все более затейливо-игривый облик. Хотя не только игрища были в этой зоне. И не предопределялись ли они сами по себе какими-то более серьезными причинами?

В кинематографе — да. По крайней мере, одну из таких внутренних причин можно назвать сразу. Обращением к притчеобразным повествованиям кинематограф стремился развязать все более туго затягивающийся узел: устремляясь к более сложному и глубокому разговору о жизни, кинематограф в течение 60-х и позднее двигался в основном в русле усложнения и своих повествовательных структур. «Мольба», «Начало», а затем «Зеркало» обозначили крайние точки этого процесса. Идти по этому пути дальше

показалось опасным. Возникшее напряжение между возрастающей аналитической нагрузкой и лимитом сложности, отпущенным кинематографу как демократичному, зрелищному искусству, в значительной степени разрешалось использованием возможностей притчи. Опыт этого древнейшего жанра позволял экрану быть более компактным, емким, давал возможность впечатляющих прыжков от вроде бы случайного к обобщениям и закономерностям. Притча соединяла сегодняшнее с вечным, на экране была частность, а подразумевалось и обозначалось ею нечто бездонное. В этом огромном зазоре между изображаемым и выражаемым экран застойной поры обрел новые ресурсы для творческого роста. Но одновременно — и будущие свои тупики.

Ирония, эксцентрика

Еще один характерный момент по-своему подчеркнул явное преобладание на стилевой палитре кинематографа 70—80-х годов непрямых, условных форм выражения: экран все охотнее и откровеннее поворачивается в сторону эксцентричного, необычайного. Эта тяга к странному, из ряда вон выходящему проявляется буквально на всех уровнях — от поэтики названий (которые делаются все более затейливыми, экзотическими) и экстраординарных сюжетных коллизий до выбора все более странных и необычных персонажей[1].

Одновременно с этим креном в странность и эксцентризм все очевиднее стремление отойти от чистого драматизма, истовой серьезности. Развивается и захватывает очень многих мастеров этакая общая стилевая манера (широко варьируемая), когда экран говорит о наболевшем, очень горьком и печальном, но при этом пытается шутить, лукаво подмигивает зрителю, а подчас и напропалую комикует. Одним из высших образцов подобного насмешливо-ироничного, комикующего стиля стали «Печки-лавочки» Шукшина.

По сути дела, картина берет самую важную, самую больную социальную проблему времени — на примере своего незадачливого героя передовика колхозной нивы Ивана Расторгуева Шукшин толкует нам о том, что народ не является хозяином в своей стране. Тружеником, кормильцем помыкают, его ставят в унизительное положение все кому не лень. И он сам тоже хорош — хоть и ерепенится, взбрыкивает от такого к себе отношения, но в принципе смиренно принимает его. Горько? Да уж куда горше и печальнее! А Шукшин, наводя нас на такие думы, тем не менее вовсю балуется, насмешничает. Да и саму горькую истину преподносит нам как бы походя, шутя, даже в самом названии прикрывая ее пустяково-дурашливой присказкой «Печки-лавочки»...

Арсенал иронии, эксцентрики играет ключевую роль в стилевых партитурах и таких горьких и драматичных по своему материалу картин, как «Жил певчий дрозд», «Пастораль», «Неоконченная пьеса для механического пианино», «Родня», «Древо желания», «Прошу слова», «Осенний марафон», «Необыкновенная выставка», «Мачеха Саманишвили», «Полеты во сне и наяву». Краски иронии, комические аттракционы и всевозможные «хохмы» пронизывают фильмы Губенко, Соловьева, Квирикадзе, Микаэляна и многих-многих других режиссеров («воздержавшихся» можно перечесть по пальцам — Тарковский, Шепитько, Муратова, Мансуров, Рехвиашвили, молодой Сокуров — много ли наберется еще?).

Сходное стремление к наращиванию средств иронии, эксцентрики, гротеска отмечаются не только в кинематографе, но и в других отрядах профессиональной культуры. «Ироничность повествования — одна из активно проявив-

[1] См. об этом более подробно в статье «Возвращение эксцентрики», «Искусство кино», 1983, № 7.

шихся красок в художественной палитре прозы последнего времени»,— отмечал А. Бочаров[2]. Констатируя это общее обстоятельство, литературный критик следующим образом конкретизировал его: «Речь идет не столько даже о заметном увеличении количества иронических произведений — хотя и оно довольно значительно,— сколько о более интенсивной иронической окраске обычного «реалистического повествования».

Эскалацию странного, необычайного, ироничного отмечают и в изобразительном искусстве. «Метаформа и символ под знаком иронии — вот главные атрибуты того маскарадного наряда, в котором является теперь автор, заслонив себя толпой чудаковатых героев в картинах О. Булгакова, Т. Назаренко, Н. Нитеровой, К. Нечитайло, Е. Струлева, А. Ишина, А. Петрова»[3].

А песни Высоцкого? А театр Горина?

Чем вызвано это широкое распространение иронически-непрямых, мрачновато-развеселых средств выражения («синдром Жванецкого»)?

Как заметил по этому случаю Г. Панфилов, «с помощью юмора можно больше сказать». Конечно, краски юмора, забавные гэги и прочие проявления комизма в драматических повествованиях в какой-то степени «прикрывали», камуфлировали острые критические выпады художников экрана против социальных язв общества. Общая юмористическая тональность, облегчающий привкус комедийности того или иного произведения как бы успокаивали бдительное кинооко начальства. И все же, думается, не в этом настоящая причина. Или, по крайней мере, не только в этом. А в чем?

Не в тогдашнем ли, каком-то совершенно особом мироощущении, когда вся наша общественно-государственная жизнь воспринималась нескончаемым, смертельно надоевшим балаганом?

Фильм-калейдоскоп

Если продолжать рассматривать процесс стилевого развития кинематографа эпохи застоя пока что на уровне самых что ни на есть общих тенденций и «общих мест», то надо бы сказать еще и о явном тяготении к эффектам барочности, о предпочтениях, отдаваемых сложным, подчас даже вычурным, а не простым и ясным стилевым решениям.

Редчайшим исключением являются картины строгого, аскетического стиля, в которых уже сам состав художественной ткани намеренно ограничивается сравнительно узким набором «строительных» элементов. При этом программный аскетизм стилевой палитры проявляется (и это надо различать) как бы на нескольких уровнях. Простота, ясность, внутренняя гомогенность стилевого почерка фильмов Райзмана, например,— это действительно простота. Его стилевая манера устойчива, постоянна не только от фильма к фильму — она точно так же не знает каких-либо сложных метаморфоз, прыжков и температурных перепадов и внутри каждого отдельного повествования. У Райзмана фильм развивается и завершается абсолютно в том же стилевом режиме, в каком он и начинался.

Иное дело «пуризм» Отара Иоселиани. Здесь простота, строгость отобранных и идущих в работу стилевых элементов лишь создает иллюзию простоты. На самом-то деле перед нами изощреннейшая простота. Изначально строго ограничивая себя в используемых средствах, Иоселиани из однородных элементов возводит сложнейшие образные конструкции.

Но такие примеры, когда из всего богатейшего набора красок мастер намеренно выбирает, скажем, только одну тушь, в практике 70—80-х, повторяем, крайне редки. Преобладают прямо противоположные подходы и устремления. Все очевиднее стремление как можно шире использовать в одном произведе-

[2] Бочаров А. Сообщительность иронии.— «Вопросы литературы», 1980, № 12, с. 81—82.

[3] Ягодовская А. Герой без автора и автор без героя.— Проблемы и тенденции советского станкового искусства. М., 1986, с. 73—74.

нии чуть ли не весь наличный арсенал современной кинокультуры, соединяя элементы совершенно разных стилевых систем, используя подчас не только контрастные, но и вовсе рискованные их сочетания («полкило масла на один бутерброд» — так определил один острослов эту ситуацию). Причем авторы многослойных, многосоставных композиций, как правило, даже и не помышляют о какой-либо «притирке» разнородных начал, не проявляют особой заботы о мягкости переходов, сглаженности стыков разнозаряженных начал и фактур. Наоборот, стыки часто обнажаются, акцентируются, выставляются напоказ. И как неизбежное следствие — мы имеем фильмы-калейдоскопы, фильмы-коллажи, фильмы-пунктиры. При этом калейдоскопичность образного мышления захватывает не одну какую-то группу фильмов, тематический слой и т. д., а оказывается широкой и универсально-всеобщей тенденцией, оставляющей след свой как на лентах «профольклорного» направления («Цвет граната», «Вавилон XX», «Небывальщина», «Легенда о Сурамской крепости»), так и на картинах, замкнутых на вещах откровенно социальных («Начало», «Пловец», «Из жизни отдыхающих», «И жизнь, и слезы, и любовь», «Робинзонада», «Асса», «Игла»).

Думается, что именно это резкое расширение стилевого диапазона фильма, утвердившаяся в качестве нормы свобода, позволяющая включать в повествование самые разнообразные, контрастные и даже, казалось бы, несовместимые краски, переходить от психологической и бытовой достоверности к гротеску, от комикования к трагическому пафосу, от простодушного документализма и протокольности к откровенной символике и изощренной метафоричности — отбили у критиков интерес к столь привычному для них выстраиванию «направлений», «школ» и тому подобных общностей. Все художественные течения, стилевые тенденции, просматривавшиеся даже более отчетливо, словно разом исчезли. Да и сам процесс общего стилевого движения как бы потерял привычную систему координат, стал то ли скрытым, то ли вообще приостановился.

Критика, всегда чуткая к новому, жадная на все новое, этот переход к стилевому универсализму поддержала вполне однозначно (автор старался ничуть не меньше других). На подобную одобрительную реакцию настраивали прежде всего такие, например, наиболее серьезные работы, как «Начало», «Зеркало», в которых энергия свободного, универсально-всеядного стиля была направлена на то, чтобы передать многокрасочность мира, его ускользающую, бездонную сложность. В этих названных и близких к ним других работах стиль не стремился создать иллюзию, что сложная реальность рассмотрена и разгадана автором до самого дна. В беспрестанной смене красок, в стремительных переходах или даже скачках повествования из одной тональности в другую, в сочетании элементов совершенно разностилевых систем, в пустотах между слоями повествования, в зазорах между сюжетными линиями или гранями одного и того же образа ощущалось как бы негласное присутствие других сторон и свойств реального мира — помимо тех, что уже прямо или косвенно были выражены на экране.

Но у этой тенденции оказалась и своя теневая сторона, которая постепенно стала выявляться все более широко и открыто. Косяком пошли вещи мнимосложные, претенциозные. Начал развиваться и входить в моду своего рода стилевой культуризм, когда режиссура, принимая эффектные позы и эффектно поигрывая накачанными мышцами, вовсю демонстрировала свое владение самыми разными стилевыми манерами, обрушивала на зрителя всю начитанность и насмотренность, не ставя перед собой сколько-нибудь серьезных аналитических задач. Бес стилизаторских ухищрений попутал не только таких мастеров, как, скажем, В. Наумов, С. Соловьев, А. Хамраев. Показательно, что в стан «культуристов» в конце концов поплыл и Р. Балаян, начинавший с работ достаточно строгого и вполне «нагруженного» стиля. Куда подева-

лась эта строгость в такой работе, как «Храни меня, мой талисман»?

В целом же коллажность, калейдоскопичность стилевых партитур фильмов 70—80-х годов запечатлели все же не столько завоевания и победную поступь искусства, сколько обозначили кризисные моменты развития. Они выявили состояние внутреннего мира художника, диагностировав не столько ясность и уверенность в понимании мира или, по крайней мере, волевое усилие понять его, сколько внутреннюю смуту, отсутствие твердой почвы под ногами, растерянность перед распахнувшейся бездной реального мира.

Авангард отстал!

Все линии развития, о которых здесь говорилось, разными маршрутами вели наш кинематограф к общему итогу — к утверждению все более схематизированного, усеченного, функционально-ролевого подхода к образу человека. Чем полнее, эффективнее шло развитие этих направлений, тем все более сужалось пространство, в параметрах которого мог бы реализоваться аналитически-объемный взгляд на человека.

Я не отношусь к числу тех, кто склонен утверждать, будто кинематограф трех перестроечных лет ничего не дал и ничем особенным нас не одарил. Одарил! Живых, ярких, поисковых работ стало явно больше, чем мы знали в годы застоя. Но странное ощущение: пространство поисков и находок вроде бы расширилось, а удовлетворения в душе почему-то не ощущаешь. Может быть, потому, что на сегодняшнем экране видишь следы эстетической роскоши при явном отсутствии вещей более простых, но жизненно необходимых. Попробуйте назвать в числе лучших картин последнего времени хотя бы одну, автор которой прежде всего нацелен на то, чтобы как можно полнее, объемнее рассказать о своем герое. О проблемах, жизненных обстоятельствах, социально-общественных тенденциях — сколько угодно. О человеческой душе — мимоходом, попутно. Даже по отношению к самым ярким и значительным лентам последних лет почти невозможно применить такое важное понятие, как характер.

Утверждая это, я вовсе не хочу уподобляться тому же М. Ю. Блейману, который в свое время, как уже говорилось, крушил Мансурова, Осыку, Абуладзе и других их коллег по «школе» именно за то, что не находил желанных его сердцу «характеров» и «психологизма». С какой стати ожидать прорывов в бездны человеческой души от Параджанова? И я вполне переживу, что у талантливого Сергея Овчарова в его «Левше» есть все, кроме самого Левши, который показан почти что мимоходом и самым общим контуром. Но зато там есть много другого интересного и захватывающего. Не буду требовать бурения в глубь человеческой души от «Праздника Нептуна» и «Фонтана» Юрия Мамина. Он делает свое дело. И делает замечательно. Беда, однако, в том, что слишком контурный силуэтный принцип изображения героя торжествует сегодня повсеместно.

Перед нами либо экранные притчи, в которых с характерами вроде бы не особенно развернешься, либо многофигурные композиции, изображающие как бы «коллективного героя» («Запретная зона», «Время летать»), либо фильмы, в которых авторский интерес к постановке той или иной проблемы, раскрытию социального явления заметно превалирует над интересом к человеку как таковому, к его внутреннему миру. Но при таком подходе вместо сколько-нибудь реалистически полного изображения героя в лучшем случае остается только его обозначение, знак личности, а не сама личность. Сам же герой исчезает, оказываясь всего лишь умозрительным символом той или иной проблемы, сугубо функциональным винтиком притчевого сюжета, строительным материалом для обобщений.

Не уникальный человеческий характер, не мир неповторимой человеческой личности, а только персонифицированное изображение острой со-

циальной проблемы представлено, на мой взгляд, в абдрашитовском «Плюмбуме». Персонажи — олицетворения, поставленные в ситуацию сугубо лабораторного эксперимента, действуют в фильмах самого разного плана — и в «Днях затмения», и в «Ассе», и в «Маленькой Вере». Масочно-типологический подход стал не только преобладающим, он заполонил все и вся.

Кричать по сему случаю «караул»? Опускать шлагбаум? Твердой хозяйской рукой устанавливать «должную» меру представительства для слишком разросшейся популяции притчевых и коллажных фильмов?

Я не думаю, что нужно пятиться, разом оставлять уже обжитые и неплохо освоенные земли. Но пора бы подумать и о новых территориях. Особенно нашему киноавангарду. Сегодня он скорее играет в авангард. Играет легко, непринужденно. Но легкость и раскованность вполне объяснимы — все идеи черпаются из старых запасов, которых, кстати сказать, еще надолго может хватить. Они только шлифуются, декорируются новыми, изысканно завязанными бантиками и другими затейливыми завитушками. В итоге весь наш киноавангард, а за ним и вся громоздкая кинематографическая массовка никак не могут выбраться из колеи, проложенной еще в глухие времена застоя. Не пора ли предложить хоть что-нибудь новое? Попробовать принципиально иное?

В сегодняшней ситуации, когда страна мучительно, с трудом просыпается и выходит из состояния глубокого наркоза, когда одна за другой рушатся опоры самых крупных идеологических мифов нашего общества и сквозь расходящийся туман уже начинают проступать истинные очертания нашей истории и сегодняшнего бытия, мне лично в кино более всего не хватает... реализма. Однако не реализма «Маленькой Веры» — жестокого, трезвого, но поверхностно-констатирующего, на котором мы далеко все же не уедем, а каких-то его новых, несравнимо более глубоких, объемных и всепроникающих форм.

Чем это не задача для авангарда? Чем не благотворная задача повернуться, наконец, к человеку? Пристально и отважно всмотреться, например, в нашего родимого «хомо советикуса». Что он есть сам собой на самом деле? Что с ним сотворили за десятилетия революционной перековки? Каким он выглядит снаружи — тут нам кое-что уже показали и рассказали. А вот изнутри-то каков? Что с душой его сталось? Сколько страшных и невыносимых потрясений обрушено на нее! Сколько идеологического хлама и всевозможного дурмана навалено! Сколько вколочено плоских лозунгов и убогих представлений! Осталось ли после всего этого в ней место чему-то живому, естественному, чистому, на что можно опереться, начиная грандиозную перестройку и возрождение?

Кто ответит? Кто добудет это драгоценное знание, эту глубинную правду, без которых любые сегодняшние планы и программы преобразований нашей жизни — не что иное, как замки, возводимые на песке. А такой опыт у нас имеется: пренебрегая теми представлениями о бездонной сложности человека, которые не вписывались в рамки социальной утопии, последовательно сводя весь феномен человека к постулату «классовой борьбы», мы долгое время пытались решить задачи строительства нового мира. Теперь нам открываются некоторые истинные итоги этого эксперимента... Вряд ли их можно назвать утешительными.

Благие планы перестройки останутся на бумаге, если будут исходить только из пресловутого «человеческого фактора», а не опираться на трезвое и полное знание о реальном человеке.

Такое знание должно дать искусство. Ни у историков, ни у философов, ни у социологов нет столь тонких и универсальных инструментов познания человеческой души, какие даны художнику. Чего же мы медлим?

Андрей Тарковский

XX век и художник

В 1984 году в рамках Сент-Джеймского фестиваля была устроена ретроспектива фильмов Андрея Тарковского. В одной из лондонских церквей он произнес «Слово об Апокалипсисе»[1]. Встречался со зрителями, выступал на тему «Создание фильма и ответственность художника», отвечал на вопросы. Сегодня мы предлагаем вниманию читателей записи двух таких встреч.

Встреча первая

Сегодня не будет никакой картины, сегодня мы с вами просто будем беседовать. И я начну с того — прежде чем вы будете задавать мне вопросы,— что мало представляю, что стало бы с нами, художниками, если бы мы были совершенно свободны. Это было бы похоже на то, как глубоководных рыб, вдруг вытащили на поверхность. Я в свое время делал фильм о Рублеве, который был гениальный художник. Сейчас, в наше время, совершенно невозможно поверить в то, что он работал, находясь в жесточайших рамках религиозных канонов, которые заставляли его писать так, как это было указано в так называемых лицевых подлинниках. То есть для каждой иконы существовал определенный штамп, и совершенно невозможно было его нарушить в формальном — композиционном и цветовом — смысле. Невероятно, что тем не менее он оказался гением, в отличие от своих предшественников. Вообще, это очень странная вещь — свобода.

Мне пришлось целый год работать в Италии — там свобода выражается в том, что стреляют в людей; стрелявшие попадают в тюрьму, но очень скоро оттуда выходят, потому что есть миллион способов защитить их и только один — наказать. Я не за драконовские методы, я хочу только сказать: чтобы быть свободным, просто нужно быть им. Не надо спрашивать ни у кого разрешения. Это очень просто. Но тем не менее мы не умеем быть свободными. Потому что по-настоящему самые свободные люди — те, которые ничего не требуют от жизни. Они многое требуют

[1] См.: «Искусство кино», 1989, № 2.

от себя. Они предъявляют огромные требования к *себе* — не к окружающим. Я не хочу, чтобы вы меня превратно поняли, но речь идет о свободе внутренней, в нравственном смысле этого слова. Я не собираюсь полемизировать по поводу традиционной английской демократии или там анархии, но в любом случае я говорю о той свободе, какой располагали во все времена люди, которые отдавали себя в жертву своему времени и обществу, в котором они жили.

Я остановился на этой теме потому, что, как я уже заметил, сделав свою последнюю картину[1], всегда хотел рассказать именно о людях внутренне свободных. Несмотря на то, что окружали их люди несвободные. Часто говорят: надо быть сильным. Хотя совершенно никто не понимает, что означает — быть сильным... Мне хотелось бы видеть сильного человека слабым в общепринятом смысле этого слова. Вот в «Сталкере» я хотел в характере героя показать именно такого человека. Он очень слаб, но у него есть одно качество, которое делает его непобедимым,— это вера. Он верит в то, что должен служить людям. И становится непобедимым. Вообще говорить о том, что человек может погибнуть и тем самым проиграть,— это позиция, вы сами понимаете, несостоятельная. С моей точки зрения, мы занимаемся своей профессией не столько для того, чтобы убедить в своем праве рассказывать нечто, о чем мы рассказываем, сколько для того, чтобы продемонстрировать свою волю к тому, чтобы служить. Меня поражают художники, которые считают, что они созданы сами для себя. Это не так, нас создает время, нас создают люди, среди которых мы живем. И если нам удается что-то, то только потому, что в этом нуждаетесь вы. И чем больше нам это удается, тем больше вы нуждаетесь в том, чтобы мы высказали это. Само собой, в результате получается, что в принципе мы никогда не побеждаем, побеждают другие. Проигрываем всегда мы.

Ну вот, эти несколько слов я хотел сказать, прежде чем вы начнете задавать свои вопросы. Я бы хотел, чтоб наша встреча скорее была беседой, чем прослушиванием какого-то доклада. Потому что я не умею произносить доклады.

Свою жизнь я не представляю настолько свободной, чтобы делать то, что мне хочется. Я должен делать то, что, как мне кажется, важнее, нужнее — в той степени, в какой я умею это отличить. Единственный способ общения с вами и со всеми зрителями — оставаться самим собой. Единственный способ сохранить свое и ваше достоинство. Совершенно невозможно общаться на другой основе. Конечно, в кино это очень трудно, так как семьдесят пять — восемьдесят процентов зрителей считают, что мы должны их развлекать. Правда, непонятно, почему, собственно. Но тем не менее это так, и от этого зависит, сколько нам дадут денег для будущих наших постановок. Мы находимся как бы между двумя стульями: с одной стороны, должны быть самими собой, с другой, хотя бы как минимум окупить затраты продюсера, прокатчика, чтобы с нами захотел кто-то иметь дело в следующий раз. Согласитесь, ситуация довольно мрачная. Причем мы настолько перестали уважать эти семьдесят пять процентов зрителей, что готовы развлекать их. А нужно немножко потерпеть и убедить эти семьдесят пять процентов, что никто их развлекать не будет. Они очень быстро привыкнут к этому. (*Смех.*) Но, к сожалению, не все режиссеры думают так, как я. Ну, представьте себе на секунду: все мы сговоримся между собой и перестанем развлекать публику. И если мы не вымрем, то победим. Сумеем переделать эти семьдесят пять процентов.

Я понимаю, что те, кто находится сегодня в зале, за исключением немногих — тут есть и такие, я чувствую это (*смех*), относятся к двадцати пяти процентам. С вами легко разговаривать. Но бывает ужасно встречаться с аудиториями, которые хотят видеть в кино развлечение. Мне приходилось бывать на таких встречах. После этого я надолго заболевал. (*Смех.*) Но сегодня у меня счастливый вечер, здесь сидит замеча-

[1] «Ностальгия».

тельный английский режиссер, я привык давно уважать этого художника, не говоря уже об уважении к моему прокатчику. Хотя я должен сказать, что отношусь к прокату своих фильмов очень и очень оптимистично, потому что мне давно приходится сопротивляться и оставлять зрителя без развлечений. Я думаю, что если люди идут смотреть мою картину, они уже знают, на что они идут.

Во всяком случае, спасибо за то, что вы пришли сюда, и теперь я жду ваших вопросов. Потому что они наверняка дадут мне основания говорить более интересно, чем я делал это сейчас. (*Смех.*)

— *Какова цель кино, если не развлечение?*

— Я буду краток. Как говорится, краткость — сестра таланта. Кино — это искусство или нет?

— *Да.*

— Искусство никогда не имело своей целью развлечение. В некоторых случаях, парадоксальных, скажем, Матисс заявлял о себе, что он является неким мягким диваном. Но мне кажется, что он юродствовал и хотел обмануть тех, кто собирался покупать его картины. Если кино — это искусство, то, как у всякого искусства, у него совершенно другие цели. Какие именно? Выразить, то есть объяснить самому себе и тем самым всем окружающим, для чего живет человек. В чем смысл жизни. Объяснить жизнь, причину своего появления на этой планете... Какая зловещая тишина... (*Смех.*)

— *В какой степени «Зеркало» было экспериментом в монтаже?*

— Вы знаете, у меня не было цели ставить эксперимент. Кино — это не наука, и мы не можем себе позволить производить эксперименты, которые не всегда приводят к удачным результатам. Нам никто не дает денег на такие эксперименты. В любом случае в искусстве никаких экспериментов не существует... Метод никогда не станет целью искусства. Несмотря на то, что в двадцатом веке художники занимаются именно этим. Какой-то навязчивый, совершенно необузданный эксгибиционизм. Необыкновенный. Очень хорошо об этом писал еще Поль Валери, французский критик, поэт и эссеист. Он говорил, что в наше время штрих, манера становятся содержанием произведения в живописи. Кажется, эта его работа называется «В гостях у Дега». И он прав. Ну, вспомним того же Пикассо. Он делал такой рисунок, ставил свою подпись, продавал за большие деньги и эти деньги отдавал Коммунистической партии Франции. Потрясающе! Но мне кажется, что это не имело никакого отношения к искусству.

Я не знаю, что произошло, почему в двадцатом веке искусство потеряло тайну. Почему художник захотел получить все. Написал первое четверостишие и уже хочет, чтобы его печатали. Тогда как Кафка пишет все свои романы, умирает, оставляя своему другу-душеприказчику завещание уничтожить все его произведения. К счастью, друг нарушает его завещание. Вы скажете, что и Кафка — двадцатый век. Да, это двадцатый век, но он еще не принадлежит ему. Нравственно он принадлежит прошлому. Поэтому он так страдал. Он был человеком, не подготовленным к своему времени. То есть моя мысль заключается в том, что настоящий художник не экспериментирует, не ищет — он находит. Потому что если он не находит, он бесплоден. Когда вы говорите о монтаже в смысле эксперимента, я должен ответить, что в случае с «Зеркалом» не было проблемы монтажа. Вернее, там не было эксперимента. Просто, когда я снял картину и имел гору материала, я смонтировал, сделал один вариант, второй, десятый, двадцатый, и оказалось, что фильм не существует, Здесь не было проблемы монтажного эксперимента. Просто картина не получалась. Не получалась, я бы даже сказал, в каком-то фатально-катастрофическом смысле этого слова. Очевидно, материал обладал какими-то свойствами, законов которых я не знал. Монтируя картину, я думал о драматургии. Только сделав двадцать вариантов монтажа, я понял, что нужно попробовать склеить материал по какому-то совершенно другому принципу. Не думая о логике. Это был двадцать первый вариант. Тот вариант, который вы видели на экране. Когда я посмотрел картину, то понял, что на этот

раз избежал трагедии неудачи. Как это получилось, не знаю. Но уверяю вас, что сначала у меня было впечатление, что неправильно снят весь материал. Когда я говорю о вариантах, я говорю о вариантах, в которых менялись местами эпизоды, а не отдельные кадры. О таких мелочах я уж не думал. Вот такова история монтажа этой картины.

— *Ваш последний фильм, сделанный в Италии,— это советско-итальянская копродукция?*

— Это фильм итальянский, снятый на деньги Итальянского радио и телевидения. Но оттого, что я его ставил, а в главной роли у нас снимался советский актер Олег Янковский (кстати, вы его сможете увидеть на этом фестивале в Лондоне в двух фильмах — в «Ностальгии» и в «Полетах во сне и наяву»), что на картине в качестве ассистента работала моя жена Лариса Павловна, которая делала вместе со мной все мои картины,— этого было достаточно для того, чтобы постановка была названа совместной.

— *А что значит — совместно с «Совинфильмом»?*

— «Совинфильм» — это организация, которая осуществляет все зарубежные связи нашей кинопромышленности.

— *Вы чувствовали себя в Италии более свободно, чем в Советском Союзе, в том смысле, что могли снимать в своем стиле? Чувствовали ли вы коммерческое давление?*

— А вы видели «Ностальгию»? Видели. Что касается работы, я не чувствую большой разницы. Все кинематографисты бесконечно похожи друг на друга. Я иногда просто удивлялся — даже типы, характеры людей, работающих в группе, совершенно одинаковы. Профессия накладывает свой отпечаток. Я бы не сказал, что было так уж легко делать картину в Италии. Это не значит, что ее труднее было делать, чем в Советском Союзе. Я как-то привык к тому, что профессия режиссера сужается до работы официанта, который должен принести гору тарелок и не разбить их. Если у тебя есть какой-то замысел, тебе безумно трудно сохранить его до самого конца работы, потому что после первых встреч со своей группой ты уже совершенно забываешь о нем. Поэтому твоя задача — не забыть во что бы то ни стало, что ты собирался делать. В кино все сделано для того, чтобы ты через первую же неделю совершенно потерял способность понимать, где ты находишься и чем занимаешься. Хотя должен вам сказать, что если в Советском Союзе я никогда не думаю о деньгах, то здесь — в Италии, простите,— мне приходилось непрерывно о них думать. И слово «деньги» я слышал гораздо чаще, чем «здравствуйте» или «до свиданья» (*Смех.*) Это трудно. Если ты научаешься отключать сознание в тот момент, когда с тобой говорят о деньгах, тогда все становится на свое место. Просто надо превращаться в идиота, когда говорят о деньгах. Во всяком случае — простите, я кончу мысль: трудно, не трудно... В кино так трудно работать, что немножко легче, немножко труднее — это не имеет никакого значения. Американцы в свое время, по-моему, еще даже до войны, сделали анкету о самой истребительной, самой опасной для жизни профессии. На первом месте оказались летчики-испытатели, на втором — режиссеры кино.

— *Вы жаловались, что восемьдесят процентов зрителей видят в кино развлечение. Одновременно вы сказали, что кино призвано объяснить смысл жизни. Парадокс заключается в том, что для большей части людей то, как вы рассказываете о создании своих фильмов, это настолько сложно, что будет им непонятно. А вы хотите разъяснить миру такие глобальные проблемы.*

— Я не считаю, что один нахожусь в таком положении. Не считаю себя настолько отличным от коллег. Это во-первых. Во-вторых, лично я удовлетворен, что у меня есть эти двадцать пять — тридцать процентов зрителей. Этого мне вполне достаточно. Вы знаете, у нас в Москве есть два больших, знаменитых концертных зала. Один — Большой зал консерватории, второй — Зал имени Чайковского. В Москве живет приблизительно девять-десять миллионов человек. Существуют Бах, Моцарт, Бетховен. И почему-то хватает двух залов, чтобы удовлетворить духовные запросы этих

десяти миллионов. Несмотря на то что исполняются шедевры, композиторы уже известные, тем не менее никто не ломает дверей и аудитория не вырастает хотя бы до миллионной. Пушкина, Шекспира не нужно издавать гигантскими тиражами. Мы все говорим, что без них не можем жить, но если быть правдивыми, разве больше двадцати-тридцати процентов населения действительно по-настоящему читают Пушкина и Шекспира? То есть я имею в виду — перечитывают. Мы, работники кино, находимся в гораздо худшем положении. Посмотрите, что происходит сейчас. Многие годы кинематографические режиссеры делали то, что ждала от них публика. И кончилось тем, что публика уже не хочет этого смотреть. Но ситуация еще хуже, потому что если этим разочарованным зрителям мы вдруг покажем картины, которые хотим им показать, они тоже их не захотят смотреть. Потому что они сами очень изменились, они уже исковерканы. Для того чтобы они стали такими, какими они были, скажем, лет пятнадцать назад, нужно истратить еще лет двадцать. И вот эта зависимость кинопромышленности от зрителей может привести к тому, что уже совершенно будет неизвестно, какие картины надо снимать, чтобы окупить хотя бы затраты по производству. В то время как в своих двадцати пяти — тридцати процентах я уверен всегда.

— В «Зеркале» и в «Сталкере» ощущаешь тему свободы и чувство зыбкости окружающего. Какова связь с внутренней свободой, о которой вы говорили, и соотношение со слабостью, противопоставленной вами силе?

— Когда я говорю «слабость», я имею в виду прежде всего отсутствие агрессивности. Это способность пожертвовать собой. Потому что в конечном счете...

— Вы имеете в виду слабость или приятие чего-то?

— Приятие, да-да.

— Слабость, вероятно, не совсем удачное слово. Потому что противоположное — агрессия. Правильнее, вероятно, приятие.

— Согласен. Но это проблема перевода, а не моя проблема. Я понял вас. Но дело в том, что в принципе человек пришел к тому, что он прежде всего хочет требовать чего-то от другого, научить кого-то выражать претензии к кому-то. В то время как меня интересует человек, который все это обращает к самому себе. Только с этого момента, с этого пункта любое движение человечество может назвать оптимистическим. Все остальное приведет нас только к катастрофе. Вот о чем я хотел сказать во всех картинах, о которых говорил. Человек является центром мира, центром Вселенной. Но только не в том смысле, чтобы считать себя важнее другого, а как раз в обратном.

— Не могли бы вы сказать о своих планах, о замыслах будущих фильмах?

— Естественно, есть планы. И их много. Но чтобы вам было не скучно, вот, например, я хочу поставить «Гамлета» на английском языке.

— Хорошо! Почему нет?

— «Почему нет?» — сказал мистер Андерсон. Это прекрасно!

— Советские фильмы Тарковского отличались наличием простора, пространства. Тарковский в них выражал боязнь этого пространства. Так ли?

— Пространство — в каком смысле? В буквальном? Боже мой, я просто пугаюсь, до сих пор не могу опомниться от пространств, которые мне пришлось преодолеть, когда я делал «Рублева». Может быть, вы не видели, тогда это объясняет все. Если вы видели, то тогда ваш вопрос недоброкачествен. (*Смех.*) Что же касается последних фильмов и клаустрофобии, о которой вы говорите, то прекрасно сказал Гамлет в свое время: «Заключите меня в скорлупу ореха, и я стану повелителем бесконечного пространства». Это перевод на русский, поэтому вам трудно вспомнить буквальные слова Шекспира. А вам надо не вспомнить, а просто прочесть Шекспира.

— Каким образом вы пришли к идее сделать фильм о Рублеве?

— Мне всегда бывает трудно ответить на вопрос, почему я сделал тот или другой фильм. Потому что у меня никогда не было так, чтобы проблема *что и почему* была для меня действительно проблемой. Поэтому, наверное, я никог-

да не помню, что послужило толчком для того, чтобы поставить ту или другую картину. Не было какого-то определенного момента, который бы решил мои планы в пользу Рублева. Не помню, как это получилось. Как-то так, бесшумно.

— *Когда вы выступали в Национальном кинотеатре, вы сказали, что профессия кинематографиста похожа на профессию поэта. Аналогична роли поэта. Обсудим?*

— Да, конечно. Дело в том, что Блок, знаменитый русский поэт конца девятнадцатого — начала двадцатого века (но больше он принадлежит двадцатому), сказал, что призвание поэта — из хаоса создавать гармонию. Из хаоса этого мира создавать гармонические произведения. Об этом также писал Пушкин еще в «Моцарте и Сальери». Кино по сути своей, по своему образному составу является преимущественно искусством поэтическим. Потому что способно обойтись без буквальности. Без бытовой последовательности. Даже без того, что мы называем драматургией. Специфика кинематографа заключается в том, что кино призвано зафиксировать и выразить время. Время в философском, поэтическом и буквальном смысле. Кино и родилось по существу в конце прошлого — начале двадцатого века. Оно появилось именно тогда, когда человек начал ощущать нехватку во времени. Мы уже привыкли, что живем в ужасно спрессованном мире. Мне кажется, что человек, скажем, девятнадцатого или восемнадцатого века не смог бы существовать в нашу эпоху. Он бы просто погиб от давления, которое на него оказало бы время. То есть поставило перед необходимостью функционировать в физическом и нравственном смысле гораздо быстрее. И кино по существу призвано поэтически осмыслить эту проблему. Ведь посмотрите: кино — единственное искусство, которое буквально фиксирует время. То есть теоретически можно просматривать бесконечно одну и ту же ленту. Это как бы матрица времени. И в этом смысле проблема ритма — то, что в поэзии играет колоссальную роль, проблема длины, темпа в кино получает какое-то свое особое значение. В том смысле что время выражает самое себя. Это чрезвычайно интересная проблема. В определенном смысле любое искусство поэтично в высших и лучших своих образцах. Леонардо — поэт в живописи, гениальный поэт. Потому что было бы смешно назвать Леонардо художником. Смешно назвать Баха композитором. Смешно назвать Шекспира драматургом. Смешно назвать Толстого прозаиком. Они — поэты. Есть разница. И я это имею в виду, когда говорю о том, что у кино свой поэтический смысл. Потому что есть часть жизни, часть Вселенной, которая была совершенно не понята и не осмыслена другими видами и жанрами искусства. Потому что то, что может кино, не может музыка и все остальные виды и жанры. И наоборот. Поэтому нельзя говорить, что искусство стареет. Искусство не стареет. Истинное искусство. И я, как режиссер-профессионал, хотел бы и стремлюсь поэтически осмыслить эстетические и моральные проблемы, которые приходят мне в голову.

— *Когда вы готовитесь к работе над фильмом, все кадры и сцены вы планируете и записываете или они возникают в процессе съемок?*

— Я работаю как бы в два этапа. Сначала разрабатываю свой будущий съемочный план, но тогда, когда прихожу на съемочную площадку, оказывается, что жизнь настолько богаче моей фантазии, что я должен все изменить. Но теперь я уже начинаю понимать, что надо приходить на площадку неподготовленным, тогда станешь более свободным. Раньше я делал предварительную работу, потому что не обладал достаточной профессиональной концепцией собственного творчества. Сегодня я боюсь, что эта концепция для меня стала слишком жесткой. И есть смысл просто перестать об этом думать.

— *На семинаре в интернациональной киношколе вы сказали, что у женщины недостаточно духа, чтобы быть кинорежиссером.*

— Знаете, если я так говорил, что у женщины недостаточно духа для того, чтобы творить, то сегодня я должен

сказать, что у нее достаточно духа для того, чтобы не творить. Беда в том, что у нас не хватает духа, чтобы этим не заниматься. В этом наше отличие от женщин. То есть женщина хочет творить от избытка души, мужчина — из самоутверждения, оттого, что ему не хватает духовности. Как я вас! Но вместе с тем если бы меня спросили о моем отношении к женщинам-режиссерам, я не буду вам отвечать, я просто обращу вас лицом к истории искусства.

— *Что скажет по этому поводу миссис Тарковская?*

— *О чем? Не понимаю.*

— Моя жена даже понять не может, о чем идет речь. Настолько она разделяет мою точку зрения. Нет, в любом случае я хочу сказать следующее: все возможно. Но шансов очень мало.

— *Почему вы решили поставить оперу после того, как вы работали в кино?*

— Но именно по этому самому: потому что я не делал оперы до сих пор.

— *Какие качества вы хотите найти в актере? Каково ваше отношение к актерам?*

— Какой у меня подход к актерам? Или как я их выбираю?

— *Какой рабочий подход к актерам.*

— Я готов дать абсолютную свободу актеру, если перед началом работы он продемонстрирует полную зависимость от замысла. То, что мы находимся по разные стороны от замысла, предполагает невозможность того, о чем так часто говорят. Скажем, о каком-то диктате со стороны режиссера или, наоборот, о полном невмешательстве в актерские проблемы... Короче говоря, я невыносим как режиссер, если актер не разделяет моей точки зрения на идею, на концепцию будущего фильма. И я обожаю и люблю тех актеров и даю им полную свободу, если они разделяют это. С моими актерами, с теми, с которыми я работал, я только с двумя вступил в конфликт.

— *Меня поражает интерес русских, советских к «Гамлету».*

— Во всяком случае, если вы поражаетесь интересу русских к «Гамлету», то я поражаюсь отсутствию интереса у англичан к «Гамлету».

— *«Гамлет» привлекает русских особенно, в отличие от других пьес Шекспира?*

— «Гамлет» — это лучшее драматургическое и поэтическое произведение, которое только существует в мире.

— *Почему оно самое лучшее, почему оно так привлекает?*

— Потому что в этой драме поставлена самая важная проблема, которая существовала во времена Шекспира, существовала до него и будет существовать всегда. Вопрос заключается в том, что эта драма не поддается постановке, то есть кто бы ни ставил «Гамлета», приходил к поражению. Кстати, я тоже хочу поставить «Гамлета». Но с этим ничего нельзя поделать. Это огромная тайна. Например, я считаю, что смысл «Гамлета» состоит в том, что человек высокого духовного уровня вынужден жить среди людей, находящихся на уровне гораздо более низком. Человек будущего вынужден жить в прошлом. В собственном прошлом. И драма Гамлета заключается не в том, что он обречен на смерть и гибнет, трагедия в том, что ему угрожает нравственная, духовная смерть. И несмотря на это, он вынужден отказаться от своих духовных притязаний и стать обыкновенным убийцей. Или он сам должен перестать жить. Ну, грубо говоря, кончить жизнь самоубийством. То есть не выполнить своего долга.

— *Какие ваши самые любимые фильмы?*

— Я очень люблю Брессона, Бергмана, Антониони, Мидзогути, Виго, Бунюэля, ну кто еще?.. Я ничего вам оригинального не скажу. Есть пять-шесть-семь режиссеров...

— *Мы мало видим здесь советских фильмов. А как часто и какие зарубежные фильмы показывают в Советском Союзе?*

— Я боюсь, что и мы мало смотрим зарубежных картин, меньше, чем вы, и не всегда хорошего качества. Чем это объясняется, мне трудно сказать, боюсь, тем, что хорошие фильмы дорого стоят.

— *Какие классические советские кинорежиссеры вам нравятся?*

— Ну, я преклоняюсь перед тем, что сделал в свое время Александр Довженко в своем немом периоде и в первых

звуковых картинах, я очень люблю ранние картины Калатозова, его «Соль Сванетии» поразительный фильм. Из классических я назвал все. Я не очень люблю Эйзенштейна, мне кажется, что он вычисленный, головной очень...

— *Экспериментатор?*

— Не знаю. И очень люблю советских режиссеров Сергея Параджанова и Отара Иоселиани.

— *Какова концепция вашего фильма «Солярис»? Вы говорите, что у вас всегда точная идея, но я лично почувствовал в нем только красоту и тайну. «Солярис» сравнивали с другими научно-фантастическими фильмами. Мне кажется, что музыка в «Солярисе» входит в противоречие с фильмом.*

— Если я вам скажу, какова была идея, я думаю, она не вступит в противоречие с вашим впечатлением. Потому что — в отличие от идеи романа Лема — идея в нашем фильме была такова: человеку необходимо оставаться человеком, даже если он находится в нечеловеческих условиях.

— *Вы использовали хоральную прелюдию Баха «Я призываю тебя, о Боже», почему это было важно для фильма «Солярис»? Мне кажется, что это парадоксально по отношению к идее фильма.*

— Что может быть более естественным, чем выразить эту идею человечности при помощи музыки Баха? Я не понял, почему это входит в противоречие с идеей картины.

— *Была ли религиозная, христианская подоплека в вашем выборе музыки?*

— Любое искусство несет в себе религиозную подоплеку.

— *Почему вы считаете, что искусство имеет религиозную подоплеку?*

— Потому что оно не мыслит логически, оно не формулирует логику поведения, оно как бы выражает постулат веры. Оно постулирует веру. То есть художественный образ надо принимать на веру, в отличие от любого логического рассуждения. Более того. Если Толстой, скажем, брал в основу какую-то концепцию, идею, то своим творчеством, формой своей он разрушал свою схему. Более того. Мы совершенно не понимаем или не соглашаемся с концепцией, а произведение существует. Оно как бы преодолевает собственную мысль, которая является ничтожной перед тем образом мира, который оно рисует и который мы воспринимаем как откровение. То есть искусство в любом случае существует вопреки какой-то логической концепции. Обратите внимание, очень часто мы говорим: этот художник, писатель, музыкант, режиссер — философ. Но это всего лишь слово. На самом деле художник никакой не философ. И если мы проанализируем его философскую концепцию, то окажется, что он, во-первых, не оригинален, во-вторых, использует сразу несколько известных концепций или напоминает их. На самом деле он никакой не философ, скорее поэт. Что значит поэт? Это человек с психологией и воображением ребенка. Конечно, можно сказать, глядя на ребенка, что он философ. Но в каком-то совершенно условном смысле этого слова. А постольку, поскольку художник, произведение открывают мир и заставляют нас или поверить в него, принять, или отвергнуть его, исключить для себя, то единственное, о чем можно говорить, это о религиозном впечатлении, которое истинное художественное произведение оказывает на человека. Ибо оно действует на душу человека. На его духовную структуру.

— *Раньше вы сказали также, что искусство интересуется смыслом жизни, хочет объяснить мир, однако в ваших фильмах я не чувствую объяснения. В них есть глубина и тайна. Публика сознает более всего тайну. И не является ли религиозным процесс восприятия именно потому, что мы не знаем ответа, «Солярис» не дает ответа.*

— Если у вас возникает впечатление тайны, то это для меня огромный комплимент. Мне кажется, если зритель вынесет такую мысль, что жизнь — это тайна, я буду счастлив. Потому что для огромного количества людей жизнь нынче не представляет никакой тайны.

— *Парадокс заключается в том, что объяснение — это тайна.*

— Нет, если вы видите для себя какую-то тайну, глядя картину, это означает, что мне удалось выразить свое

отношение к жизни. Потому что нет более глубокой, таинственной и более критической тайны, чем тайна нашего существования. И если все... многие так будут думать, то жизнь изменится.

— *Это центральный аспект вашего фильма?*

— Нет, это так, побочная интонация.

— *У джентльмена есть второй вопрос. Дадим ему?*

— Да, да, конечно, при условии, что у него не будет третьего.

— *Я знал Тарковского, каким он выступает в своих фильмах — в «Сталкере» говорится о беспомощном, как ребенок...*

— Но это не я говорю, между прочим!

— *Такого Тарковского я знаю хорошо. А другой Тарковский — жертва, мученичество, вера, молитва. Для меня это два человека, совершенно отличные друг от друга.*

— Я вам отвечу: меня гораздо больше. Но в любом случае, как сказал наш друг Борхес,— я никто.

— *Можно еще вопросы?*

— Пожалуйста. Мне уже все равно.

— *Ваше отношение к опере?*

— У меня очень странное отношение. Я не знаю более противоестественного жанра, чем опера. И именно из-за этого мне захотелось побывать в шкуре человека, который варится в таком котле, чтобы понять, что это такое. Чтобы попытаться все-таки найти какую-то логику, естественность. Что может быть более странным — человек, изображая человеческие чувства, начинает петь, как птица?

— *Очень часто так бывает в жизни.*

— Нет, это бывает не часто. Уверяю вас.

— *Вы говорите сейчас на уровне реализма.*

— Я говорю на уровне жизненной правды.

— *Это спор или вопрос?*

— Что же касается вообще условностей, то, конечно, можно и петь. Но что-то не то в этом жанре. Что-то не в порядке. Ведь не случайно говорят: я пошел в оперу слушать Верди. Потому что если вы сообщите: я пошел смотреть оперу, вам скажут, что вы просто неинтеллигентный человек. Необразованный. Ну, проще говоря, нужно закрыть глаза, придя в зал, и слушать музыку. И многие так делают. Я от многих слышал: как только они открывают глаза, они просто пугаются того, что происходит на сцене. Потому что действительно все это страшно неестественно. А мне, повторяю, захотелось побывать в шкуре людей, которые чувствуют себя внутри этого искусства. Правда, я выбрал не самый лучший для этого путь. Я выбрал «Бориса Годунова» Мусоргского и Пушкина. Почему не лучший? Потому что эта опера очень драматургична. Если бы я вдруг стал ставить, скажем, Вагнера или, наоборот, итальянскую какую-то оперу, мне было бы легче объяснить то, что я имею в виду, говоря, как я отношусь к опере. Но так как я взялся за «Бориса Годунова», мне опять приходится разрабатывать какие-то драматургические, психологические, моральные категории. Естественно, вместе с музыкальными. И это, так сказать, делает мой эксперимент в данном случае очень трудным. Потому что я как бы отрицаю оперу в этом смысле — психологическом и драматургическом. И вместе с тем я сделаю все в своей постановке, чтобы разработать как раз именно эти два качества. В общем, короче говоря, я поймался. Я попал в ловушку.

(*Овации.*)

Встреча вторая

Как-то так получилось, что уже обозначилась определенная тема нашей беседы — проблема ответственности художника. Но пока я ехал сюда из Италии, я понял, что это не совсем осуществимо. Что значит ответственность художника? Все зависит от того, насколько он сам ощущает в себе эту ответственность. Как можно требовать это от других! Даже как-то нескромно было бы. Поэтому я думаю, что есть смысл поговорить хотя и в той же плоскости, но несколько о другом — вообще об искусстве в современной жизни.

Конечно, ясно, что в наше время искусство находится в состоянии глубокой

депрессии. Причем это не то, что зависит от каких-то социальных условий и обстоятельств, от отсутствия интереса у публики. Корни здесь в ином. И публика интересуется искусством, и художники ищут пути и возможности коммуникаций с ней, и те и другие страдают от недостаточных контактов, возможности общений. Кто близко связан с искусством, знает эти проблемы. Все дело, видимо, в том, что искусство становится все более и более бездуховным. Оно уже находит цель в чем-то другом, не в том, в чем следует ее искать. И в большей степени это зависит от самой публики, которая в конечном счете влияет на происходящее в искусстве.

В силу известного конформизма мы пришли к тому, что относимся к искусству как к развлечению. Разумеется, если взять театр, его историю, станет ясно, что театр — в большей или меньшей степени — всегда служил этой цели. (Я не говорю о древних или средневековых мистериях.) Кино с самого начала в принципе было искусством коммерческим. Но в нем происходят странные процессы. Я бы сказал, катастрофические. Ведь зритель получил то, что он хотел, и, в общем, перестал ходить в кино. И счастье, что перестал ходить. Потому что в этом есть какая-то оценка обстоятельств: зрителя уже не удовлетворяет то, что на современном уровне мы называем коммерческим кинематографом. И в других видах искусств, скажем, в живописи, дела тоже обстоят очень и очень печально. Короче говоря, этот кризис породила наша бездуховность.

Всем известно, что некоммерческим искусством, то есть искусством, сосредоточенным на внутреннем мире человека, заработать на жизнь невозможно. Известные писатели вынуждены писать сценарии для того, чтобы сделать коммерческую картину, те, кто лет десять назад добивались известных успехов, сейчас работают из рук вон плохо в смысле качества. Словом, о ренессансе говорить не приходится.

Это, пожалуй, самая главная проблема, которая меня больше всего беспокоит. Я думаю: что делать? виноват ли я? и насколько?

Моя вина прежде всего в том, что я и многие из моих коллег мы забываем, чему должно служить искусство. Но, в конце концов, мы часто забываем это под ударом нашей творческой карьеры. А мне в последнее время приходилось встречаться с молодыми людьми, скажем, в Экспериментальном киноцентре в Риме, в других киношколах мира, и меня поразило следующее. Молодой человек, который собирается заниматься искусством, кинематографом, приходит в киношколу, уже зная заранее, что будет проституткой. И это почти поголовно, почти без исключения.

Знаменитый социальный мотив литературы XIX века — история молодого человека, который едет завоевывать столицу. Это классическая тема, известная и американской, и французской литературе, и любой другой. История кончается более или менее драматически, герой теряет иллюзии — этой духовной драме посвящены многие романы. Сейчас молодые люди, начинающие жизнь в искусстве, уже будучи студентами, знают, как себя вести для того, чтобы делать карьеру в области коммерческого кинематографа. Вот как изменились помыслы молодых людей, которые намереваются стать кинематографистами в наше время. Это происходит по разным причинам.

Всем вам известно, что в отличие от Востока — я имею в виду Дальний Восток, глубокий, традиционный, индусский, японский — Запад всегда был прагматичен. В конечном счете демократические завоевания на Западе, которые дали человеку возможность чувствовать себя свободным, по существу отобрали у него веру в кого-то, кроме себя. В каком-то смысле этот западный демократизм эгоистичен. Такова, в общем, и культура. Это известный аспект, и мне не хочется на нем слишком долго останавливаться.

Скажем, что такое шедевр, созданный на Западе? Даже во времена Ренессанса. Это всегда вопль человеческой души, который выражает тысячи претензий: посмотрите, как я счастлив,

посмотрите, как я несчастлив, посмотрите, как я страдаю, посмотрите, как я люблю, посмотрите, какие негодяи меня окружают, посмотрите, как я борюсь со злом, посмотрите, как я гибну под тяжестью зла, посмотрите, как я побеждаю. То есть — я, я, я, я, я... (Если я говорю что-то не то, у вас будет возможность задать мне вопросы и возразить мне.)

Когда мы говорим о классическом восточном искусстве, мы говорим уже не о какой-то сотне лет его истории, мы говорим о двух-трех тысячах лет. Вот, скажем, восточная музыка... В последней своей картине «Ностальгия», которую делал в Италии, я столкнулся с даосистской музыкой приблизительно VI века до Рождества Христова. У меня есть она в фильме. Поразительная музыка! Не будем говорить о ее внешних, формальных качествах. Там, наоборот, весь смысл заключается в том, чтобы исчезнуть, раствориться. Какая-то интравертность восточной духовности, выраженная в этой музыке. Какой-то духовный коллапс, когда личность втягивает в себя весь мир, который ее окружает. Как бы вдыхает весь этот мир, опять-таки в духовном смысле.

Я очень плакатно и очень грубо хочу обозначить этот водораздел между культурами Востока и Запада, чтобы определить, как сегодня выглядит эта разница. Никто из вас не будет отрицать, что на восточной культуре — Китая, Японии, Индии стоит и вся мировая цивилизация. Что восточный варваризм противостоит западным, так сказать, свободолюбию и демократичности. С теми из тонких сегодняшних слушателей, которые заметят, что, может быть, я не совсем прав, потому что и в западной музыке мы знаем такие личности, как, например, Бах, я соглашусь. Но, вы понимаете, Бах — это «выродок». Он ничего общего не имеет с традицией, наоборот, он порывает с традицией в духовном смысле. У него контакт с Богом абсолютно внесоциальный. И, может быть, это исключение только подтверждает мою мысль, что на Западе это было бы тоже возможно — забыть себя в творчестве. Творя, принести себя в жертву. Потому что именно это является истинным поведением настоящего художника. Скажем, иконопись в России — тринадцатый, четырнадцатый, пятнадцатый века. Ни одной подписанной иконы просто нет. Иконописец не считал себя художником, артистом. Если он был способен к иконописи, он благодарил Бога, потому что считал, что своим мастерством, своей профессией, своим ремеслом служит Богу. Он как бы молился — вот в чем был смысл его творчества. То есть речь идет об отсутствии гордыни в процессе творчества.

Вы знаете, все Возрождение — любое, возьмем итальянское — это невероятно раздутое честолюбие. Я нисколько не умаляю достижения западного Ренессанса, нисколько! Я просто хочу сказать, что в таком соотношении, в каком находилось раньше восточное классическое искусство и западное, приблизительно в таком же соотношении и на таком же удалении находятся современное западное искусство и классическое западное. Все время происходит какое-то удаление с Востока на Запад и с Запада — в ничто. Короче говоря, происходит потеря, рассеивание, духовная энтропия. Я всячески приветствую западную демократию, но должен вам сказать, что она отняла у человека необходимость ощущать свою духовность. В экзистенции западного интеллигента духовность необязательна. Простите, я не критикую, я бы мог еще более критиковать другие стороны нашей жизни, аспекты, которые мне хорошо известны,— не об этом идет речь. Поскольку мы с вами находимся на Западе, мне бы хотелось поговорить именно о том, что для нас с вами сейчас важнее всего.

Та свобода и те гарантии, которые даны западной демократией человеку, каким-то образом сделали его очень и очень духовно слабым. Только вы не думайте, что я придерживаюсь точки зрения, что для того, чтобы достичь в обществе высокого уровня духовности, необходим какой-то социальный пресс или необходимо отказаться от завоеваний демократии. Я далек от та-

ких мыслей. Так же, как и вы, наверное.

Но в чем тогда здесь парадокс, когда нас уже ничего не интересует, когда мы живем, простите, как цыгане, сегодняшним днем? Кстати, это очень плохой пример. Потому что они, видимо, более свободны, чем мы с вами. Я имел в виду, что мы не думаем о завтрашнем дне. Если бы он нас интересовал, мы бы не дошли до такой жизни. Жизнь вышла из-под нашего контроля. Даже в самых демократических странах на Западе. Все это в конечном счете не могло не отразиться на нашей культуре. А такие частности, как кризис современной литературы, современного романа, кино,— все это уже такие пустяки и мелочи, которые являются совершенно логичным завершением соотношения нашей внутренней жизни и социального состояния.

Можно сказать, что искусство так или иначе всегда находилось в состоянии кризиса. Более того, очень поверхностно было бы утверждать, что возрождение в каком-то экономическом, социальном смысле всегда соответствовало возрождению в области культуры. Только вульгарно искажая эту социологическую идею, принято думать именно так. Но если мы начнем сопоставлять духовное возрождение и возрождение экономическое, мы увидим несоответствие, несинхронность. Ну, скажем, знаменитый по своей реакционности период в России — начиная с поражения в русско-японской войне вплоть до революции 1917 года — период кризиса и какого-то духовного падения. Но известно, что это был и последний ренессанс русской культуры, который кончился не семнадцатым годом, а гораздо позже, где-то в конце двадцатых, я не претендую на очень уж большую точность, потому что интеллигенция, занимающаяся искусством, философией, религиозными поисками, уезжая на Запад, занималась этим и здесь, а многие оставшиеся в России до какого-то момента продолжали и там. Это всего-навсего пример для того, чтобы продемонстрировать один из аргументов против вульгарного объяснения духовных взлетов какими-то экономическими успехами.

Что происходит с нами сейчас? Я ищу возможность, ищу слова, которые бы вас не очень задели. Потому что, естественно, эти же претензии я предъявляю самому себе. Смысл в следующем: мы утеряли нашу духовность, мы перестали в ней нуждаться. Почему? Давайте остановимся на том, что я просто поставил этот вопрос... Хотя, казалось бы, не время было терять нашу духовность. Потому что никогда не было такого тяжелого состояния на планете — в политическом, духовном, социальном смысле.

Мне могут возразить: мол, в истории всегда были трудные периоды и всегда интеллектуалы кричали о том, что наступает конец света, Апокалипсис, что невозможно жить, что никакой свободы нет и так далее, и так далее. Но, вместе с тем, я вот открываю, скажем, дневники Монтеня, который, как известно, жил в разгар религиозных войн во Франции, когда кровь лилась рекой — католики резали протестантов, когда невозможно было проехать от одного замка к другому, не будучи ограбленным, горели деревни и города, по обочинам дорог стояли виселицы... Это нельзя было назвать даже существованием, жизнь не стоила ни копейки. И вот при этом Монтень пишет следующее: если бы мне сказали, что по каким-то причинам я не мог бы, если бы захотел, жить в какой-нибудь там из дальних Индий, я почувствовал бы себя очень ущемленным. С точки зрения положения современного человека это просто смешно. Смешно жаловаться на это. Потому что многие живут не только не имея возможности путешествовать в какую-нибудь из Индий, но не всегда могут переехать из одного города в другой в собственной стране.

Короче говоря, почему я об этом говорю? Потому что, несмотря на то, что восклицания о конце света, о сложностях и о кризисе раздаются очень давно, такой степени давления, которую мы испытываем сегодня, человек не испытывал никогда. И каков парадокс: казалось бы, именно сейчас требуется,

чтобы художник относился к своей профессии, к самому себе с совершенно другими претензиями и мерками. Но, тем не менее, мы видим, что искусство находится в состоянии очень тяжелом и служит обыкновенным товаром.

Вот довольно-таки мрачная картина, которая возникает передо мной, когда я думаю о проблемах современного искусства. Однако я верю в то, что на искусство возложена огромная задача. Задача восстановить духовность. Скажем, что такое реализм в самом общем смысле слова, который известен и на Западе, и всюду? Реализм, в русле которого были созданы великие произведения — Пушкина, Шекспира, Толстого, Диккенса — и так далее, и так далее, имена всем известны. Реализм — это правда о человеке.

Мы можем стать бездуховными, мы почти ими и являемся. Но художник, рассказывающий о духовном кризисе, сам должен быть духовным. Нельзя назвать реализмом искусство, которое рассказывает о человеке, описывая только его материальную форму. Мы говорим сейчас о какой-то потере духовности, но тем не менее говорим о духовности! Мне приходилось с некоторыми людьми на этот счет разговаривать. Что означает это произведение? — спрашивал я (разговор шел об одном современном итальянском живописце). Оно лишено какого бы то ни было духовного содержания. Это чистая поверхность! В нем отсутствует самое главное — внутренняя сущность человека. А выраженная здесь торжествующая бездуховность и есть памятник, восклицательный знак нашей бездуховности. Это как бы опасность, о которой кричит автор... Но ведь это просто безграмотно, для того, чтобы продемонстрировать бездуховность, драму бездуховности, мы должны видеть человека, внутри которого просто зияет дыра.

Такой образ может сотворить только художник, работающий на духовном уровне.

Хемингуэй в одном из своих романов, кажется, в «Прощай, оружие!», когда герой прощается с телом своей умершей жены, пишет: в том месте, где у него было сердце, образовалась пустота. Это всего-навсего образ, но он дает понять смысл внутренней драмы. Мы могли описать внешнее поведение героя, но этого было бы недостаточно.

По-моему, наступило время сказать, что́ я имею в виду под словом духовность. Потому что мы уже привыкли к этому слову, но оно достаточно абстрактно — в плане наличия этой духовности в творчестве, в искусстве. Под духовностью я прежде всего имею в виду интерес человека к тому, что называется смыслом жизни. По крайней мере, это первый шаг. Человек, который задал себе такой вопрос, уже не может опуститься ниже этого уровня. Он будет развиваться, двигаться дальше. Для чего мы живем? куда мы идем? каков смысл нашего присутствия на этой планете в течение — польстим друг другу — восьмидесяти лет, которые мы живем на свете? Человек, который не задает себе этих вопросов или еще не задавал их, является личностью бездуховной. То есть он живет на животном, кошачьем уровне — животные не задают себе таких вопросов.

Не отрицаю, я видел очень счастливых кошек, особенно мне нравится киплинговская. Но в таком случае чем же человек отличается от животного? И отличается ли? Может быть, тогда это действительно просто высокоорганизованное животное? Как меня, например, учили много лет подряд. Высокоорганизованное животное... Замечательно сказано. Но я не хочу быть высокоорганизованным животным! Нас отличает от животного то, что мы способны осознать самих себя. Что это означает? Увидеть себя в центре мира. Ощутить себя центром Вселенной. Казалось бы, мы знаем об этом, чувствуем, но почему-то перестали удивляться этому феномену.

Постольку поскольку мы задали себе этот вопрос — зачем мы живем, мы хотим получить ответ на него. И художник, которого не занимает эта проблема,— не художник. Потому что он не является реалистом, отсекает одну из самых важных проблем, которая делает

человека человеком, в отличие от животных. А тогда, когда мы начинаем заниматься этими проблемами, тогда возникает то, что мы называем истинным искусством.

Мне кажется, я обладаю достаточно развитым художественным вкусом хотя бы потому, что в течение многих лет учился и окончил школу живописи. Я говорю это только для того, чтобы вы поняли, что я имею право судить о живописном искусстве почти с профессиональной точки зрения. Так вот, должен сказать, что живопись XX века, даже в самых высоких своих проявлениях и достижениях, на мой взгляд, бездуховна и ошибочна. Поиски современных художников направлены на какую-то внешнюю сторону. И все эти поиски стиля, желание принадлежать к какой-то школе — только для того, чтобы легче выставить и продать свои работы. А когда мы вспоминаем, скажем, работы Леонардо, когда вспоминаем, я не знаю, Пьеро делла Франческа, когда вспоминаем Рублева (простите, я могу перечислять и перечислять художников, которых бесконечно люблю), когда мы вспоминаем Рембрандта,— перед нами возникает колоссальный внутренний мир человека, напряженный, мощный. То есть, короче говоря, такое впечатление, что даже прославленного и мастеровитого Пикассо не занимал вопрос, а куда человек идет, зачем он живет, и вы мне не докажете, что это не так, потому что Пикассо ставил перед собой совершенно другие задачи. Он хотел провести как бы параллель между художником и современностью. И эту кривую динамики современного развития жизни выразить в своих произведениях. Это же чистая социология! Попытка увидеть человека среди других людей. Как в кино — есть крупный план, когда мы приближаемся к глазам человека, и есть общий план — когда мы удаляемся и видим всех вместе, рядом друг с другом. Вот приблизительно, грубо я хотел бы сказать это.

Меня совершенно не устраивает Пикассо, несмотря на его необычайную мастеровитость. Кто скажет, что он духовный художник, который осознал драму современного человека? Он искал гармонию в этом дисгармоничном мире, но он ее не нашел. Потому что его знамя — это раздробленность. Многие свои полотна, целые периоды он писал одну и ту же натуру, одну и ту же модель, поворачивая ее в разном свете и разных ракурсах, он как бы хотел уловить внешнее присутствие человека в этом мире, он как бы следил за ритмом жизни. Он был социологичным от начала до конца. Но не духовным.

Вспомним, скажем, французского художника Анри Руссо, того, который работал в стиле «наив», и попробуем вспомнить многих современных художников, которые пытаются работать в этой манере. Вы почувствуете колоссальную разницу! Остался только стиль, а внутренний мир совершенно перестал интересовать кого бы то ни было. Когда мы встречаемся, нам неинтересно говорить о том, что мы думаем, ради чего живем. Мы хотим погладить друг друга, прикоснуться друг к другу, выпить вместе, потанцевать, переспать, но только не обеспокоить друг друга. Разойтись, не доставлять друг другу хлопот. Такая социальная индифферентность. Все это получает отражение в искусстве. Но вот парадокс: рассказывая об этом, художники сами теряют свою духовность.

Недавно в одной книге, написанной в свое время Ильиным[1] — известным русским философом, теософом, антропософом, человеком, занимающимся культурой, эстетикой,— я прочел очень странную вещь, что художник, поэт, гений создает свой народ. То есть придает духовный смысл своему народу, как бы одухотворяет его. Несмотря на некоторые очень тонкие замечания, которые делает в этой книге Ильин, я не могу с ним согласиться. Мои наблюдения говорят об обратном: художник является голосом народа и выражает его внутреннее духовное состояние

[1] И. А. Ильин — русский религиозный философ (1882, Москва,— 1954, Цюрих). Автор известной работы «Философия Гегеля как учение о конкретности Бога и человека».

при помощи языка, которым владеет, передает чувства, мысли, надежды безгласного в эстетическом смысле народа. Иначе я не могу объяснить тот феномен, что нынешнее духовное состояние общества очень сильно влияет на художника.

Исходя из всего этого, думаю, что есть только один путь — хорош ли, плох ли он, но альтернативы нет: художник должен служить своему таланту и пытаться объяснить самому себе, для чего он живет. И определить какие-то духовные и нравственные, жизненно важные идеалы, которые помогут ему и его народу духовно развиваться. Почему современный художник хочет немедленной платы за то, что он делает? Еще совсем недавно, лет сто назад, художники считали, что они должны работать, а уж как сложится их судьба — это дело Божие, они за это не отвечают. Сегодня художник немедленно требует платы взамен. Как никогда! Еще Шаляпин в свое время сказал: бесплатно птички поют. Быть может, я вырываю это из контекста? Само по себе неплохо сказано, но, мне кажется, трудно говорить о духовности художника, который делает такие заявления. Однако, с другой стороны, никогда художник не был так ужасно обеспечен, как сейчас.

Возьмем искусство XIX века, скажем, русское дворянское. Конечно, тяжелая жизнь Достоевского всем известна, но много других известных писателей, в том числе Толстой, Лесков, Тургенев и многие-многие другие, прекрасным образом жили у себя в имениях и работали. Короче говоря, раньше художник был более свободен, чтобы избрать этот духовный путь. При нынешней демократичности нашей жизни художник оказывается в ситуации, когда он часто обязан работать за кусок хлеба. И тем не менее, как еще сказал Андре Бретон[2] в своем манифесте сюрреалистов, проблема еды, заработка не может объяснить причин, по которым художник превращается в проститутку. В любом случае художник отвечает за свою судьбу. Но — проблема существует. И результаты такого положения дел, в общем, налицо.

Хотя, повторяю, на мой взгляд, проблема нынешнего состояния искусства очень во многом зависит от самих художников. И нам не следует ждать ни наград, ни благополучия, если мы хотим остаться художниками.

Вот приблизительно круг вопросов, который волнует меня больше, чем что бы то ни было. Конечно, это одна из сторон того, что можно назвать ответственностью художника. Есть и другие стороны.

Человек создан по образу и подобию Божию, и если он несет в себе творческое начало — а каждый человек в себе его изначально несет — он не должен зарывать своего таланта и не имеет права относиться к нему как к своей собственности. Это мы должны помнить, если хотим остаться на уровне требований, которые предъявляются художнику. Может быть, внешне это выглядит как конфликт, как противопоставление художника и публики. Служить, не обращая ни на кого и ни на что внимания, несмотря на разные вкусы, интересы, претензии. Но если мы не забудем о причине того, чем мы являемся по существу, по преимуществу, тогда это перестанет быть обидным, потому что художник — это голос народа. Даже когда он громогласно это отрицает. Вот приблизительно смысл моей сегодняшней беседы с вами. Что-то, может, я упустил, что-то осталось в тени, даже с точки зрения этой узкой темы.

Но в таком случае я готов ответить на вопросы, если они у вас возникнут... Это было для вас интересно?

— Да, замечательно, мистер Тарковский, очень ясно. Это именно та область, которая важна. Западному человеку надо помнить, чем должен быть художник.

— Я очень хорошо понимаю, о чем так искренне говорил Тарковский — о проблемах, которые стоят перед ним в данный момент. Публика ясно поняла, что вы хотите сказать «духовное» слово. Но я хочу вас спросить: вас успокоила реакция публики, вы думаете,

[2] Андре Бретон (1896—1966) — французский писатель, теоретик и один из основоположников сюрреализма.

что публика поняла «духовное» слово?

— Ну, во-первых, когда я говорил, у меня не было цели пробудить вашу духовность. Для этого я, как и каждый из нас, работаю в своей области. Я не проповедник, чтобы добиться немедленной реакции публики. Я не обладаю такой способностью. Это ведь какая-то особая способность и талант, на что я никак не претендую. Поэтому не могу рассчитывать на то, что вы с аурой над головой выйдете из этого зала и, преобразившиеся, начнете совершенно новую жизнь. Моя задача заключалась в том, чтобы лучше понимать друг друга. Мне было важно, чтобы мои зрители знали мою, я бы сказал, профессиональную проблему, которая меня самого больше всего беспокоит. И я даже не говорю еще о какой-то особой духовности, которую в вас должен пробудить. Потому что уверен, что вы находитесь на достаточно высоком духовном уровне, вряд ли сюда могли прийти другие люди, хотя, конечно, здесь есть и просто любопытные, но и они приблизительно знают, что меня беспокоит и как я работал все это время, поэтому я могу рассчитывать на достаточно высокий уровень присутствующих. То есть моя задача не совсем такая, как вы поняли.

Вот если бы мне задали вопрос, рассчитываю ли я на духовный эффект, который происходит в зрителе, когда он смотрит мои картины, то это важный вопрос, требующий от меня ответа по существу. Но поскольку вы его не задали, я отвечать на него не буду. А в сегодняшнем разговоре моей целью было каким-то образом войти в контакт с вами для того, чтобы вы меня лучше поняли, поделиться, как профессионалу, своими личными проблемами. И я буду очень рад, если они в какой-то степени заняли ваше сознание.

— Можете ли вы вопрос духовности определить точнее? Предполагает ли это для вас отношение к Творцу, к Создателю, божественности? И приходите ли вы к какому-то ответу, или, как художник, только ставите перед собой вопрос?

— Мне кажется, я очень просто устроен внутри, и поэтому никак не могу согласиться с элементарной мыслью, что проще, например, поверить в идею, что мир существовал всегда, чем думать, что существовала какая-то причина в этом причинном мире, которая явилась исходной создания всего сущего. Мне кажется, на все есть своя причина. А когда меня пытаются убедить, что нет никакой причины в том, что я появился на свет, простите, я не могу в это поверить. Слишком идеалистично, извините за такой парадокс.

Что касается того, чтобы точнее определить систему духовности, то я уже говорил: я задаю себе вопрос — в чем смысл жизни и пытаюсь ответить на него. И ради этого работаю. Пытаюсь создать модель, которая объяснит, каковы мои идеалы, в плане того, в чем я вижу устремления человека, ради чего он живет. Мне кажется, я уже достаточно сказал насчет первого шага в оценке собственной духовности. Если же мы будем говорить вообще о проблемах духовности, тогда нам и жизни не хватит. По существу, очень многие, заканчивая жизненный путь, не только не могут ответить на этот вопрос — они даже не задали его себе.

— Почему именно в наше время публика требует искусства бездуховного?

— Она не требует бездуховного искусства. Она вообще не требует никакого искусства. Конечно, всегда есть зрители, которые интересуются искусством по-настоящему. Но я говорю о публике, от которой зависит его коммерческая жизнь. Она как раз не требует никакого искусства — она требует развлечения.

— Говорилось и Солженицыным и другими, что именно в тоталитарном государстве появляются духовные ценности и требования к искусству. Считаете ли вы, что эта последняя свобода отпадет на Западе?

— Ну вот это и происходит сейчас на Западе! Парадокс заключается именно в том, что на свободном и демократическом Западе отпадает необходимость в духовности. Давайте поставим этот вопрос, но не будем его анализировать, потому что это слишком сложная проблема, она отнимет слишком

много времени. На это есть масса причин, и они все существуют, раз существует этот парадокс. Я согласен с тем, что вы говорите.

— Беспокоит ли вас, что вы можете потерять духовность, потерять то, что так ярко проявилось в вашем фильме «Зеркало»?

— Это вопрос очень серьезный, безусловно серьезный. Когда мы говорим о потере духовности, в каком-то социальном смысле, это не значит, что кто-то персонально теряет духовность. Ну, как бы тратит свои деньги, исчерпывает счет в банке... Этот процесс выражается в другом: рождаются люди без такого счета в банке. Они как бы обходятся без этого. Они воспитываются иным образом. Это общество теряет духовность, а не какая-то конкретная личность.

Ведь если — непременно при условии «если» — кто-либо находится на определенном духовном уровне, он его не может утерять. Конечно, если он не совершает смертных грехов или ошибок, что, скажем, произошло с Раскольниковым. И самое страшное для человека, который ощутил себя на каком-то духовном уровне,— потерять его. «Гамлет» именно об этом написан. Для того чтобы не оторваться от жизни, для того чтобы жить, чтобы быть связанным с этим миром материально, принц Датский вынужден был опуститься до уровня вот этих мерзавцев, которые жили тогда в Эльсиноре. Его драма не в том, что он гибнет, гибель для него — это выход из положения, а в том, что он становится убийцей, будучи человеком духовным. Это трагедия духа. Этим она отличается, скажем, от античной трагедии.

— Вы говорили о состоянии западного художника. А вы можете определить положение и состояние художника в Восточной Европе? Если западный художник живет в духовной пустоте, то что происходит с восточным?

— Я могу на это ответить. Вернее, могу привести в пример только себя, о других я не могу говорить. Потому что, например, расскажу о ком-то, а потом в какой-нибудь газете будет напечатан ответ, подписанный именем этого человека, где он заявит, что я обманываю западную аудиторию. Поэтому, повторяю, я буду говорить только о себе.

Речь идет о бездуховности, скажем, на Западе, хотя так буквально я в общем-то вроде бы и не говорил, вы сами в каком-то тотальном смысле противопоставляете — бездуховность здесь, на Западе, и духовность там, на Востоке. Но все, что абсолютизируется, неверно. Не буду отрицать, что здесь встречал и встречаю сейчас огромное количество людей духовно богатых, но я говорю о какой-то общей традиции, о направлении, в каком движется общество. Я не только не возьму на себя смелость, но у меня нет никакого желания утверждать, что западное общество абсолютно бездуховно, а восточноевропейское общество духовно. Это было бы совершенно неверно. Однако этот феномен есть, он существует. Ощущение какой-то духовной пустыни, какого-то публичного одиночества здесь и какой-то связанности с народом, духовной зависимости от него у нас. В этом нет никакого сомнения. Если говорить лично обо мне, то обо мне все более или менее известно. Я не хотел бы занимать ваше время. Даже на этих страничках, которые были розданы перед началом нашей встречи, все про меня написано — в том смысле, в каком достаточно знать, чтобы получить ответ на ваш вопрос.

— Нам не надо знать о вашей духовности, ее мы чувствуем в ваших фильмах.

— Тогда я не совсем понимаю, что от меня хотят...

— Может ли мистер Тарковский сказать что-нибудь о Сергее Параджанове?

— Когда я уезжал из Советского Союза, Сергей Параджанов был только что освобожден из лагеря и его дальнейшая судьба была еще неизвестна. Насколько я знаю — эти сведения я уже получил здесь, на Западе — он сделал сейчас картину в Тбилиси на «Грузия-фильм», и говорят, картина получилась[3]. В основу этого фильма положе-

[3] «Легенда о Сурамской крепости».

на средневековая история какого-то замка в Грузии. Фильма я не видел, но надеюсь его увидеть. Слышал, он принят почти без поправок. Сейчас Сергей Параджанов готовится к следующей постановке. Какая она будет, я не знаю.

— Вы говорили о духовном развитии и о потере духовности, но разве можно развить духовность — она либо есть, либо ее нет.

— Мне странно слышать такой вопрос. Наверное, вам следует обратиться к людям, которые посвятили всю свою жизнь проблемам духовного развития. Об этом написаны миллионы книг. В разных частях света и в разное время. Поэтому я вынужден вас адресовать к ним. Но если вы ждете ответа от меня, то весь смысл человеческой жизни заключается в том, чтобы за время, которое тебе отпущено, сделать хотя бы один шаг от того уровня, на котором ты народился, до более высокого. В этом смысл жизни.

— Андрей Арсеньевич, у меня к вам два вопроса. Первый вопрос: считаете ли вы себя верующим человеком, следующим учению православной церкви?

И второй вопрос: взгляды, которые вы сегодня очень красноречиво изложили, сильно напоминают некоторые взгляды славянофильских мыслителей прошлого века. Особенно Хомякова и Достоевского. Правда ли, что в вашем случае это скорее реакция на советскую пропаганду и советское мировоззрение, чем отталкивание от самого западного мира?

— А при чем тут западный мир? Что касается моих внутренних проблем, я могу об этом и говорить и не говорить. Я себя считаю человеком верующим, но не хочу вдаваться в тонкости и проблемы этого моего состояния, это все не так прямолинейно, не так просто и не так однозначно. Но в данном случае будем говорить не столько обо мне, сколько о славянофильстве. Я доволен, что вы в одну кучу свалили и Хомякова, и Достоевского. Потому что это уже является ответом на ваш вопрос. Потому что Достоевский не был славянофилом. Он даже был во многом противником взглядов Хомякова и компании. Достоевский был слишком велик, чтобы помещаться в каком-то там «направлении», чтобы принадлежать к какому-то направлению. Он говорил и писал это слово в кавычках.

Я далек от взглядов славянофилов. В этом смысле я очень во многом согласен с Солженицыным. Что касается моего отношения к Западу — я понял, вы говорите о моей реакции на то, что я вижу на Западе, как все оцениваю,— естественно, я реагирую как персона, как личность. Так как я воспитывался в Советском Союзе, моя реакция не может не зависеть от моего воспитания. В общем, все вполне естественно: я тот, которым я являюсь. И моя реакция определяется моим внутренним содержанием. Вопрос для меня в другом. Оставаясь долго на Западе, смирюсь ли я с этой точкой зрения, смирюсь ли с этим положением,или это мое ощущение станет еще более глубоким и драматическим? На это сейчас ответить очень трудно. Но... посмотрим. Если доживем до возможности заметить какую-то разницу, мы поговорим на эту тему. Но в любом случае, я повторяю, в любом случае я далек от какой бы то ни было критики.

Вы, наверное, заметили, что я не очень склонен критиковать и ту страну, в которой прожил до пятидесяти с лишним лет. Я не принадлежу к людям, которые сразу начинают стричь купоны, что-то ретиво критикуя, что-то восхваляя. Это проблема чрезвычайно важная — взаимоотношения двух миров. Я бы сказал, жизненно важная. Это не просто проблема существования, ее можно еще более катастрофически и восклицательно озаглавить. Я далек от скороспелых выводов. Эти мысли и проблемы меня непрерывно занимают. И я об этом все время думаю. Но я не хочу об этом сейчас говорить, потому что слишком рано.

Есть вещи, которые меня гораздо больше интересуют, чем политика, хотя, конечно же, есть социальные столкновения и проблемы, которые не могут меня не волновать как художника. Но должен вам сказать, мы уже настолько

доверились политикам, партиям, что за нас все решают профессиональные политики. Когда-то давно принадлежность к партии не являлась каким-то профессиональным признаком, а сейчас партийная принадлежность — уже профессия! Но вообще это меня не интересует. Потому что это от начала до конца ошибочно. Пришел Великий Инквизитор, взял вашу волю, предложил вам или кусок хлеба, или демократию и сказал: а вот этим буду заниматься я, а вот этим будете заниматься вы... Короче говоря, есть профессиональные вожаки, ведущие нас по линии процветания, которые привели нас на грань катастрофы, и есть люди, которые воображают, что этот путь верен, и доверились им абсолютно. Вот цена, которую мы платим или за кусок хлеба, или за то, что называется западноевропейской демократией.

Я не хочу углубляться, я хочу только заострить ваше внимание на том, что все это мне кажется безумно неверным. Но об этом уже Достоевский написал. Мы же не читаем Достоевского. Простите, что я говорю о Достоевском, я русский, я люблю Достоевского. Можно назвать и другие имена, не менее знаменитые, оставившие след в мировой культуре,— на Западе, где угодно. Но как-то получается, что Достоевский здесь более к месту. Поэтому, когда вы говорите, что я что-то критикую или что-то не понимаю,— я не принимаю то, что, мне кажется, должны все одновременно не принять. Как это можно — доверить свою душу другому и жить без души, но счастливо, как тихопомешанный в сумасшедшем доме...

— Еще один, последний вопрос. Вы утверждали, что западное искусство сосредоточено на себе, эгоцентрично. Но если вас спросить, кто тот режиссер, который больше всего думает о собственной душе, о собственных проблемах, о собственном детстве,— это Тарковский. Выходит, что это у вас та самая самососредоточенность. Очевидно, вы где-то разграничиваете размышление над собой и самососредоточенность? Где вы проводите эту черту?

— Вы разве не поняли, что я отношу себя к западной культуре, как всякий русский, как Достоевский себя относил, как вся русская культура? Это западная культура. Я далек от мысли поставить себя где-то на уровень средневекового японского живописца и с этих позиций оценивать то, что происходит в западном искусстве. Вы хотите обвинить меня в эгоцентризме, а я от него никогда не отказывался. Вы сказали, что в своих произведениях я эгоцентричен; я не только это не отрицаю, я признаю это, это мое кредо. Это не упрек, это так. Просто я говорю о разнице между восточной духовностью и западной. И я не говорил, что сам нахожусь где-то там, на Востоке. Я далек, допустим, от такого поступка, который совершал японский живописец: получив имя и славу при дворе какого-то сегуна — японского феодала,— он бросал все, уходил в другое место, где его никто не знал, и начинал под новым именем новую карьеру, даже разрабатывая новый стиль. Все это совершенно невозможно на Западе, и я этому немного завидую. Мы совсем не такие.

— На этом мы заканчиваем вопросы, хотите ли вы, Андрей, сказать что-нибудь в заключение?

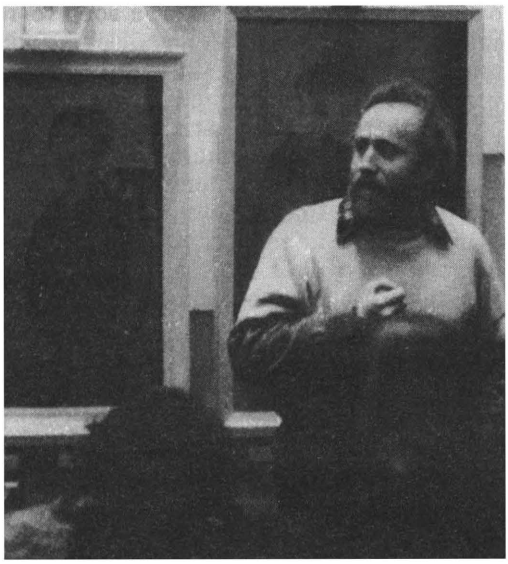
— Я кончил свое предыдущее выступление тем же, что хочу сказать и сейчас. У меня не было цели выглядеть проповедником духовности в аудитории, которая, может быть, духовно выше меня самого. Я просто хотел заострить внимание на проблеме, без которой не существует и никогда не существовало искусство. А сегодня часто то, что мы называем искусством, давно уже им не является по существу. И в гораздо большей степени, чем нам это кажется. Вот на чем я хотел сосредоточить ваше внимание. Иначе мы начнем скоро кушать вещи, которые есть не полагается. Хотя бы просто из брезгливости.

— Большое спасибо, мистер Тарковский.

Публикация В. Ишимова и Р. Шейко

Ю. Норштейн

Движение...



На выставке живописных работ Ю. Норштейна

Наша публикация «лабораторных записей» Ю. Норштейна (1988, № 10) вызвала еще один неожиданный отклик — Государственная Третьяковская галерея провела 24 декабря минувшего года однодневную выставку живописных полотен и режиссерских экспликаций Юрия Норштейна, графических произведений Франчески Ярбусовой — художника его картин. Здесь же, на Крымской набережной, состоялся разговор о кинематографических работах этих художников, были показаны тепло встреченные публикой картины «Лиса и Заяц», «Ежик в тумане», «Сказка сказок», а также материалы к неоконченному фильму «Шинель». Франческа Ярбусова и Людмила Петрушевская (сценарист «Сказки сказок» и «Шинели») прочитали свои литературные произведения.

2. Поиски персонажа

Прочитал как-то в одной статье, иностранной, конечно, что героев Норштейна нельзя лепить на майки, трусы и все такое прочее. И обрадовался: боже, какое счастье, что нельзя! И что это понимают. Но как трудно получается то, что необходимо. То, что грезится...

Я помню, как мы мучились с «Ежиком». Уже начали снимать фильм, а главного персонажа все еще нет. Мы снимаем планы без Ежика — деревья снимаем, как листья падают снимаем... А его самого нет. Но я же знаю, каким он должен быть! Трудность задачи заключалась в простоте. Он должен был быть обязательно прост, восприниматься сразу, как выстрел, мгновенно. С первого же кадра. Вот мелькнули на экране два первых кадрика — и вы его восприняли, приняли. В этом была вся сложность.

На самом-то деле, какая сложность — нарисовать ежика? Сколько их в мультипликации ходит с экрана на экран... И почему-то всякий раз считается, что это новый персонаж... Потому у нас две задачи были главными. Простота, о которой я уже говорил, и — не повторить то, что уже было. Не повторить... Он должен быть именно Ежик. Само звучание слова: «Ежик» — не «Еж»! Ежик и Еж — это же разные персонажи. Ну, как сказать «Еж в тумане»? Так чиновник какой-нибудь скажет. Глухой. Заместитель председателя чего-нибудь. А «Ежик в тумане»... Это совсем другое!

Продолжение. Начало см.: «Искусство кино», 1988, № 10.

Ну, значит, рисовали мы, рисовали этих ежиков без конца — все не то! Да как же ты не можешь понять — рисую Франческе[1],— ведь вот же он должен быть какой! И — не получается. Просто ужас. Получаются — ежи! А потом, помню, был вечер, когда... В общем, он получился. Вот такой. И — больше ничего. И когда он уже вот так нарисовался, я говорю: «Ну, Франческа, вот же ведь он — в раскадровке, вот он, вот он...» Но тут такой странный феномен: только тогда персонаж начинаешь видеть в раскадровке — вот он такой, какой должен быть,— когда он уже нарисовался. А до этого будто пелена на глазах, не видишь — и всё! И ведь все время рисуется, в конце концов, нечто очень близкое к тому, что уже было, что рисовалось до этого. Но не то. То получается, когда... Ну, вот, есть художник-постановщик. И я сам рисую. Но, конечно, не могу нарисовать так законченно, что ли, как надо для фильма. Просто нет у меня этого мастерства, да и занятие другое. Так что пусть уж художник и рисует. Однако для того, чтобы у нас получилось то, что необходимо, должна быть единая кровеносная система. Так бывает — очень редко, но бывает, когда вот что-то такое подключается и начинает функционировать, как единый организм. И только в этом случае получается.

Ежик.
Рисунок Ю. Норштейна

А потом... Вышли мы как-то вечером из дома и увидели женщину. Она гуляла с ручным ежиком. Я посмотрел: да как же он похож на нашего-то! Ну просто наш, и все тут. Казалось бы, пойди раньше, посмотри. Но ведь это уже потом видишь... Как, знаете, когда смотришь через оптическое стекло. Я помню, как в детстве подносил такое стекло к какой-нибудь картинке, потом начинал отодвигать — все хотел поймать момент, когда размытая картинка превращается в отчетливое перевернутое изображение. Он, этот момент, всегда на меня действовал самым волшебным образом. Вот... вот... вот сейчас я должен уловить... И вдруг — уже всё! Перевернулось! С персонажем происходит то же самое: мы как бы постепенно приближаемся, приближаемся к истине и вдруг — ловим самую суть. И можем несколькими линиями нарисовать то, над чем так долго бились, нагружая это большим количеством ненужных изобразительных элементов, которые только перевешивали духовную сущность.

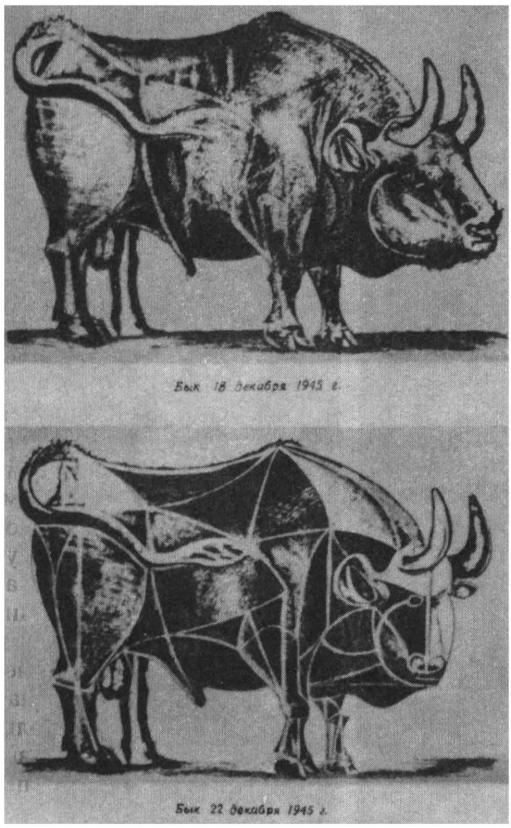
В любом персонаже таится своя пиктограмма. Безусловно таится. Весь вопрос в том, что надо ее найти. И когда ее наконец находишь, удивляешься: что же я за идиот такой, ведь здесь же все так ясно! Но всегда только тогда, когда уже найдено. Приведу пример, чтобы было понятнее. На известном. Из классики. Есть у Пикассо такой цикл — бык. Он начинается с огромного натурального чудовища — страшного и исполненного гигантской силы. И вот в

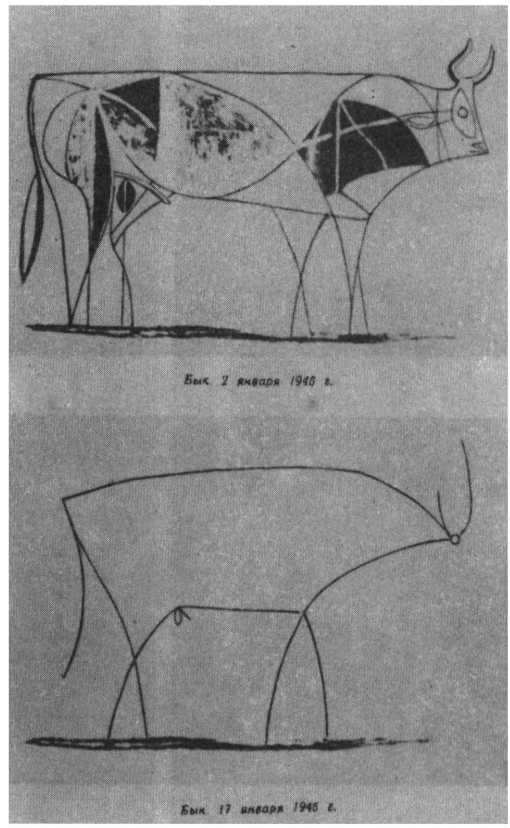
[1] Художник фильма «Ежик в тумане» Франческа Ярбусова.— *Ред.*

этом цикле художник этого быка ведет, вычленяя из него, отсекая, убирая постепенно что-то, доводит буквально до нескольких линий. Через египетского быка к наскальному пиктографическому изображению. Оно не таит в себе силы первого, в нем нет той мощи чувственной, но схема... Схема, которая есть в последнем, таится в первом. И чтобы понять ее, художнику надо пройти всю цепь. Пикассо делал это все на литографическом камне: рисовал, делал отпечаток, скоблил, опять делал отпечаток и начинал дальше скоблить. Ни одного оригинала в камне не сохранилось, сохранились только оттиски. Но по ним очень хорошо прослеживается, как идет Пикассо к этому последнему — пиктографическому — знаку.

Естественно, если сравнивать два изображения быка — первое и последнее, то увидишь: первое эмоционально воздействует гораздо активнее, тут нечего лукавить. Последнее — чистый знак. Но самый важный момент здесь то, что Пикассо видел этот знак, эту пиктограмму — некую скрытую внутреннюю форму — уже в первом изображении.

То же — эксперимент Мондриана, его деревья. В них стоит всмотреться, чтобы понять и то, что этот художник отнюдь не из тех, кто подменяет чисто





Литография П. Пикассо — цикл «Бык»

формотворческими моментами элементарное неумение рисовать, и самое главное — то, что живая материя содержит в себе конкретную внутреннюю конструкцию, невидимую для глаза. Если изображение у художника не содержит в себе такой конструкции, то оно легко разваливается. Или тяготеет к гипернатуральности, которая в своем развитии бесплодна. Потому

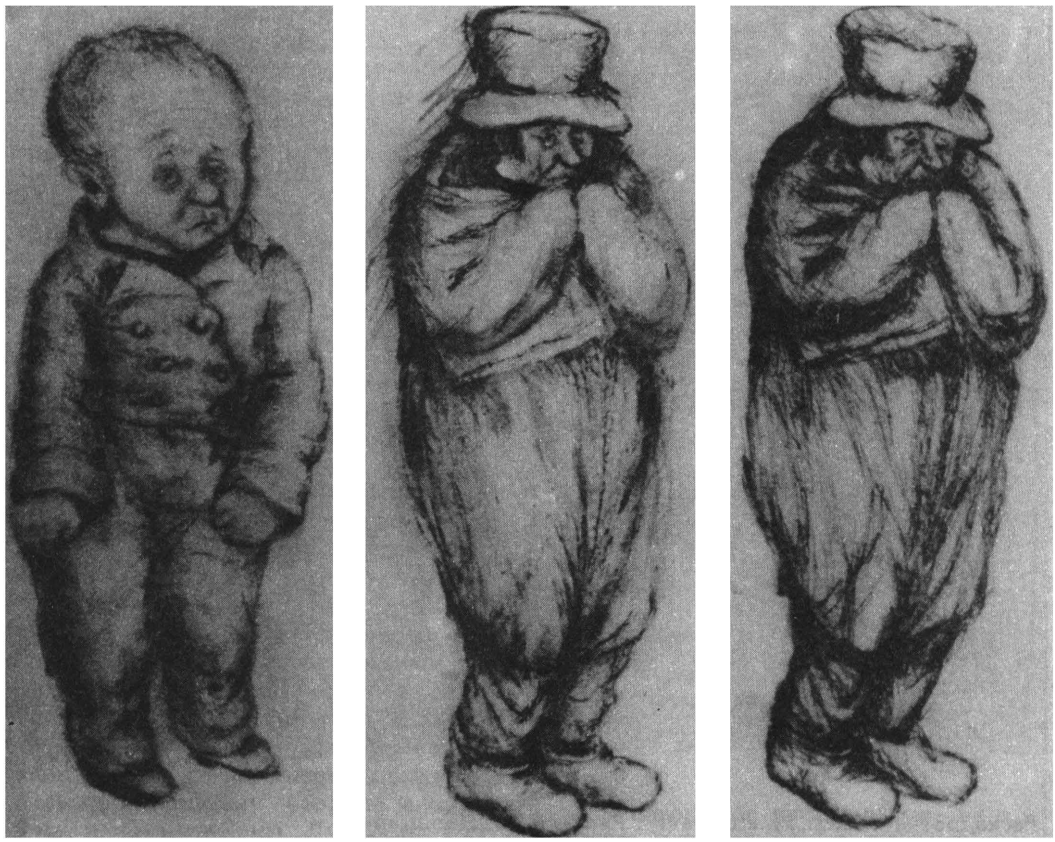
что лишена метафоричности и, значит, растет не из земли. Мне кажется, что умение увидеть эту внутреннюю конструкцию, умение как бы «раздеть» изображение, доводя его до пиктографического знака, как это делают и Мондриан, и Пикассо,— это и есть образное ви́дение. Без этого ви́дения, по-моему, невозможно сделать ни один персонаж в мультипликации.

Что-то находишь неожиданно. Хотя неожиданность здесь — тоже условная — ведь все время об этом думаешь, все время движешься в этом направлении. Вот — глаза Волчка. Они не были нами придуманы. Я как-то зашел к одной своей знакомой, а у нее на стене фотография висит — из французского, что ли, журнала. Изрядно помятая. Оказывается, ее нашел сын этой знакомой. Но как нашел! Увидел на земле скомканный лист бумаги, а оттуда, из этого скомканного листа, смотрят глаза. Два глаза. И он, как человек чуткий, развернул этот лист. Оказалось, что там фотография котенка мокрого с привязанным к шее булыжником... Только что вытащили его из воды, и фотограф снял. Котенок буквально секунду назад был уже в потустороннем мире. Он сидит на разъезжающихся лапах, и один глаз у него горит дьявольским, бешеным огнем, а второй — потухший, он уже где-то там... Совершенно мертвый... Как тут было не вспомнить глаза булгаковского Воланда! И вот мы глаза этого котенка перерисовали для глаз Волчка. Там, где Волчок стоит в дверях дома. Где качает колыбельку и наклонил голову набок...

Котенок из журнала

Волчок — «Сказка сказок»

В других местах глаза у него «игровые», то есть они являются одной из частей общего действия. А в этих скрещиваниях они нужны как смотрящие с той стороны экрана, поверх всякой игры. Мы оставили их в наиболее острых, болевых точках, где нужно напряжение горящего взора, где мы не нуждаемся в игровой логике, где силовые поля кинокадра устремляются к ним, где они проявляют инстинкт кинокадра, я жил. Тогда, тридцать лет назад, Марьина роща была окраиной Москвы. Посреди нашей — Шереметьевской — улицы был бульвар, где прогуливались парочки. Там росли клены, тополя, акации — популярные деревья тенистых городских окраин или маленьких русских городков. Впрочем, такая окраина и есть провинциальный городок — люди там жили, как в провинции: все всех знали.



Акакий Акакиевич — фильм «Шинель». Художник Ф. Ярбусова

не поддающийся рациональному разъятию.

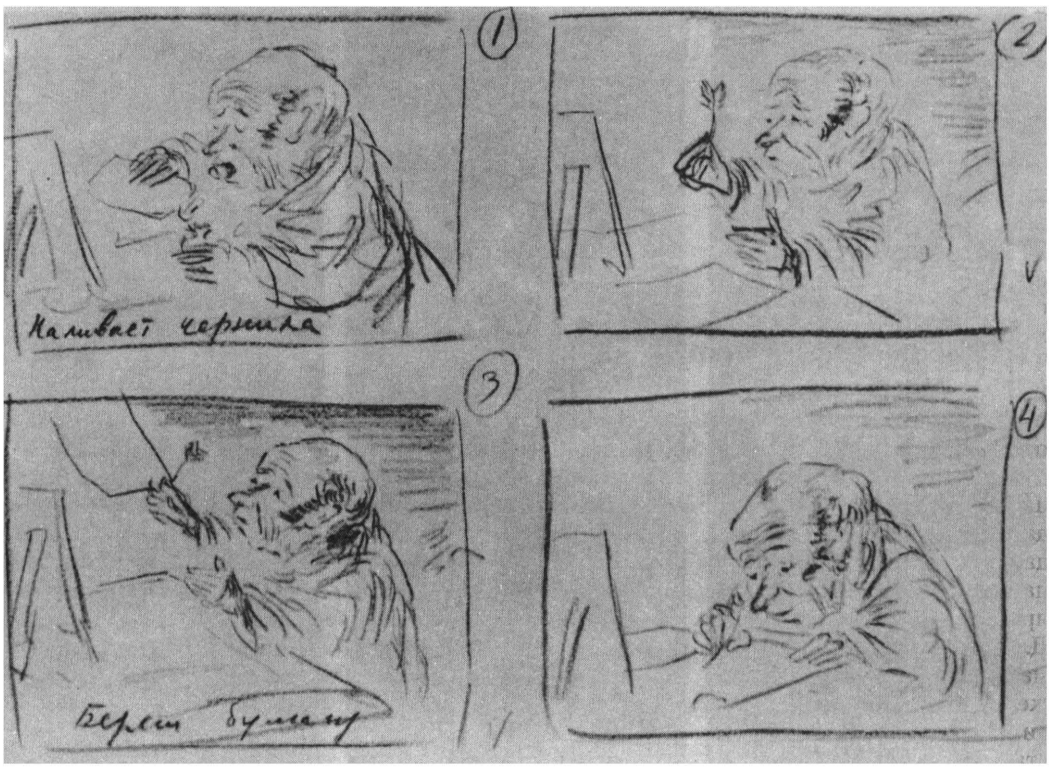
В общем-то, у каждого нашего персонажа есть какие-то реальные прототипы. Они есть и у рыбака, уходящего в море, и у женщины, стирающей белье, и у поэта, и у девочки из «Сказки сказок»... Я уже говорил, что фильм связан с домом, в котором

Естественно, я, в силу возраста, не мог знать тех, кто ушел из нашего дома на фронт. Но я хорошо знал других — тех, кто остался жить дальше. Я к ним ходил, просил у них фотографии довоенные. И персонажи танцующих в «Сказке сказок» — это точные портреты людей, которые жили в моем доме и которые ушли на фронт.

Можно было выдумать эти персонажи, но тогда они были бы лишены пуповины. Если связываешь героя с каким-то знакомым лицом — их души находят одна на другую. Вот путник из светлого эпизода фильма. Он для меня тоже абсолютно конкретен. Но как конкретен...

Я помню, мы все искали, кого же сделать путником. Искали, искали, а оказался он связанным с человеком, которого я не знал, но о котором читал. Есть такая замечательная книжка — «Серенгети не должен умереть» профессора Бернгарда Гржимека. В этой книжке есть фотографии — самого профессора и его сына Михаэля. Михаэлю было двадцать семь лет, когда он трагически погиб во время учета диких животных в кратере Нгоронгоро — разбился на самолете.

Фотографии Михаэля мне чрезвычайно понравились. Улыбчивый парень. Поразительно дружелюбный. Долговязый такой, несколько нескладный — штаны на нем подтянуты чуть повыше: щиколотки обнажены... Этот человек, когда я прочитал книгу, стал мне дорог, стал так близок, будто мы с ним вместе сидели вечерами за столом, разговаривали... Ну, я и принес Франческе фотографии: попробуй, говорю, сделать его...



Раскадровка к фильму «Шинель». Рисунки Ю. Норштейна

Зачем мне это было нужно? Ведь в конце концов идет путник на общем плане, никто, в сущности, и не видит, какой он... Да, никто другой не увидит, никто другой не будет знать, но мне надо знать это, нужно знать, кто там идет по дороге. Тогда и мое отношение, и мое одушевление этого персонажа будет совсем другим.

Сколько перепробовали мы тогда вариантов! И мужичок был слегка хмель-

ной в «пинжачишке», в кепке-«восьмиклинке», и философ Платон, даже Эйнштейн со своей неизменной скрипкой и авторучкой, заткнутой за ворот свитера... Кто еще был? Но никак не получалось понятие «путник». Конкретность, принудительность способа изображения лезли впереди понятия, опережали его. Важно было дать общую музыку жестов, пауз, тишины.

Я вспоминал нашу дачную хозяйку тетю Феню и соседку тетю Шуру, вспоминал позвякивание чашек, их вечерние глухие разговоры, когда неразличимы слова, когда звуки речи сливаются в единую ворожбу, как шелест воды на речных перекатах в прохладных сумерках. Эта их ворожба примиряла тебя с мирской скорбью. И пока слышался шорох этих голосов, прочность мира казалась незыблемой... Пожалуй, только органный голос Ахматовой можно было сравнить с этими вечерними разговорами, тяжелыми вздохами, молчанием... Теперь уже нет этих добрых старух, но все мне кажется, что тонкая дачная перегородка, как виолончельная дека, продолжает ловить их голоса.

Вспомнил сжатое поле, и остывающий золотистый вечер, и комбайнеров далеко в поле, почти силуэтно в оседающей пыли, пронизанной низким воспаленным солнцем... Дымки папирос, яростный разговор, но слов не слышно... Длинный финал светлого эпизода снимать надо было общим планом, вот так же, почти силуэтно, чтобы убрать материю изображения. Чтобы изображение становилось чувством прежде самого изображения, самой нарисованности...

Некоторые зрители говорили мне, что Ежик напоминает им Людмилу Петрушевскую — автора сценариев «Сказки сказок» и «Шинели», прекрасного драматурга, человека, с которым мы дружим почти двадцать лет. Не знаю... Может быть, что-то и проявилось — бессознательно. В самом процессе поиска. От чего-то отказываешься, от чего-то уходишь, к чему-то приходишь... Всегда, на каждом фильме...

Акакий Акакиевич нас тоже изрядно помучил. Хотя он и не сочинялся нами. Не фантазировался. Он как бы

Переписка с читателями

В № 10 «ИК» за 1988 год начата публикация «лабораторных записей» Юрия Норштейна — первой главы из ненапечатанной книги «Движение». Читатели просят продолжения. Вот некоторые из полученных редакцией писем.

Мне хотелось бы этим письмом поддержать, на мой взгляд, замечательную затею с публикацией «лабораторных размышлений» Ю. Норштейна, начатую журналом в № 10. Если это письмо способно хоть в какой-то степени развеять сомнения, высказываемые и Норштейном и Васильковой, то, пожалуйста, считайте его в числе аргументов «за». Скромность и интеллигентность Юрия Борисовича я бы вынес за скобки. Я, в частности, читал эти заметки взахлеб; точки совпадения, прозрения, попадания («в точности, как у меня!»). Другой, вероятно, прочтет наоборот, но в пользе этого чтения для профессионалов (никак не только от мультипликации) я уверен.

Я убежден в том, что это доставит удовольствие и читателям другого рода. За заметками, отлично, кстати, написанными, угадывается интереснейший человек, тонкий, нежный и мужественный, есть какие-то редкие прозрения, да и вообще Ю. Б. знают и любят, интерес к нему живой...

Леонид Гуревич, кинодраматург

●

Я никогда не писала раньше ни в какие журналы, считая это лишним. В данном случае публикация показалась мне столь интересной и нетипичной, что ли, для наших изданий, что я взялась за перо и прошу продолжения. Дело не только в глубоких мыслях о творчестве. Видишь очень необычную личность художника, анализирующего собственную работу в каком-то объективно отстраненном ключе, что, вероятно, и позволяет познать и ощутить меру вещей в искусстве.

Я научный сотрудник, и аналитич-

брался из самой природы. Надо было найти только начало. Началом этим был... младенец. Дитя. Даже не само дитя, а темечко, пульсирующее темечко. Потому что... Ведь как Гоголь пишет об Акакии? «Исчезло и скрылось существо, никем не защищенное...» Самое же незащищенное существо, которое зависит абсолютно от нашей прихоти,— это новорожденный. Посмотрите, как младенец живет. От темечка — от беззащитного темечка... Я помню, как был однажды у приятеля, лет, наверное, двадцать назад. А у него сын маленький — полгода ему. Тогда они только переехали в новую квартиру, и, значит, в комнате — ничего. Несколько игрушек, чистый пол, вот стена, и вот — мальчик полугодовалый сидит, чего-то там с игрушками делает... Ну, я к нему: «Мишка, Мишка!» А мой приятель мне говорит: «Ты посмотри, как у него темечко-то пульсирует...» Я как увидел — у меня испарина просто. Я не знал, что это природа вот так сконструировала... И сразу посадил мальчика аккуратно на пол и больше к нему вообще не прикасался... Я боялся к нему притронуться: мне казалось, что у него пульсирует это темечко — везде! Пульсирует оно, это живое, изнутри, и ты видишь, как оно бьется. И это живое просто покоя не дает.

Так и у Акакия — вот это состояние беззащитности с выставленным вперед темечком... Как бы он себя отдает... С этого ощущения и начал делаться персонаж.

Делая взрослого, но видя в нем дитя, мы тем самым как бы внутри обозначаем его конструкцию. Мне кажется, что такой вариант, когда сквозь одно существо просвечивает другое, сквозь взрослого человека — ребенок, может быть гораздо сильнее, чем какие-то другие. Мне кажется, что в этом промежутке можно играть фильм, что он как бы дает нам энергию на всю протяженность фильма.

Но это оказалось не все. Было просто невозможно найти облик Акакия Акакиевича — все было не так. Трудность состояла еще и в том, что его внешность должна быть такой текучей, меняющейся... Но вот наконец появился рисуночек. Маленький. Голова Акакия. Мы пересняли, увеличили этот рисуночек и стали уже на отпечаток ориентироваться: рисовать опять маленькие. В конце концов Франческа сделала головку — ну, просто совсем крошечную, но очень тщательно выполненную. Прорисовала все, выписала, пролессировала. Получилась законченная миниатюра. Ее-то мы уже пересняли и отпечатали в нужном размере. В том, который годится для съемки. Этот отпечаток и стал основой для облика Акакия Акакиевича.

Зачем мы это делали? Какой смысл в возне с маленькими рисунками? Мне кажется, именно этот переход от маленького изображения к большому и дает необходимый эффект. Не знаю, как с точки зрения науки, но на практике получается, что энергия, заложенная в маленькое изображение бессознательно, какие-то случайные, казалось бы, штрихи проявляются и осознаются при увеличении. Увеличишь и видишь: нет, этот штрих не случаен, это на настроение влияет. И чем больше разница в размерах, тем интереснее эффект.

Для того чтобы в этом убедиться, в общем-то не нужно даже и самому рисовать. Достаточно рассмотреть внимательно через увеличительное стекло какую-нибудь картину, казалось бы, хорошо вам знакомую. В этой разнице — между обычным глазом и вооруженным глазом — таится скрытая энергия...

Когда вы посмотрите через увеличительное стекло, вы вдруг обнаружите детали, которых глаз не видел... И которых, быть может, и художник сам не видел, но в художнике это жило, и через какую-то конструкцию, невидимую, для него непонятную, это все равно прошло в его руку и на холсте обозначилось. Я говорю не о деталях материальных, а о фактуре красочного слоя, о движении кисти. Это сильнейший момент бессознательного. Без этого вообще не может творить ни один человек, а тем более — мультипликатор. Если только, конечно, художник подходит к работе с полной страстью. Хотя иначе ведь не стоит и браться за работу...

Эскизы к «Шинели», они все неболь-

шие. Примерно с тетрадку. Головки персонажей не крупнее фаланги пальца, а то и гораздо меньше. Но мы их пересняли, увеличили — с ладонь — и увидели *такое*! Или, скажем, Акакий — привидение. Его я попросил переснять и отпечатать вообще в реальную величину человека. И там вдруг появилось очень многое, чего совсем не было видно в эскизе. Какие-то трещинки вдруг оказались оскалом непонятным... Глаза безумные... То, что в эскизе вовсе не воспринималось как волосы, стало вдруг волосами, вздыбленными ветром... И уже от всего этого начинаешь идти, развиваешь уже вот новые качества.

Персонаж непрерывно меняется столько же времени, сколько идут съемки фильма. Вглядываешься в людей... Иной раз в метро так уставишься на какую-нибудь старушку, в которой, кажется, есть что-то для Акакия Акакиевича,— что она пугается... Многое приходит от фотографий, от кинограмм. Не прямо, конечно. У нас в павильоне на время съемок «поселились» Шостакович, Джульетта Мазина, академик Капица, дирижер Рождественский... Что-то в Башмачкине от них... Что-то от отца Саши Жуковского[2] — модельщика авиационного завода... Что-то от декоратора нашей студии Горбачева... Даже от Пушкина. Дело ведь не только в чертах, собственно во внешности. Конечно, она у Акакия Акакиевича должна быть: мы же делаем кино, значит, надо материализовать облик. Но в то же время, я уверен, что он не должен быть вполне улавливаем в этой своей внешности: вот такой и никакой иной. Это трудно объяснить, но сам я очень четко это себе представляю, потому что только там, где этот момент присутствует, можно развернуть целую гамму чувств, а не просто внешних превращений. Сейчас представляю, но понял это не сразу. Только в процессе работы под камерой проявилась для меня — и как для режиссера, и как для мультипликатора — возможность показать мышление очень часто вижу отделенной от эмоций. Здесь же есть и полнота эмоций. Тон записок доверителен. Художник открыт и богат. Такое простодушие и доверие подкупают.

Спасибо.

Вера Кулешова,
ст. научный сотрудник ИМЭМО

●

С большим интересом мы читаем все публикации о Юрии Норштейне, одном из лидеров мировой мультипликации, который, в отличие от большинства советских кинорежиссеров, является глубоко эрудированным человеком, тонко разбирающимся в киноискусстве.

В статье десятого номера было обещано продолжение публикации бесед с Норштейном. В одиннадцатом номере продолжения не оказалось. Очень просим вас выполнить ваше обещание в максимальном объеме.

С уважением

Группа студентов
МФТИ

●

С огромным удовольствием прочли в 10-м номере публикацию Ю. Норштейна. Рады ее появлению.

Мы любим фильмы Ю. Норштейна и с нетерпением ждем появления новых. В них соединяется удивительный уровень мастерства, требовательности к себе, таланта, за которым угадывается колоссальный кропотливый труд. Каждый кадр из его фильмов — это законченное художественное произведение. Как хотелось бы, чтобы были изданы альбомы по его фильмам.

Жаль, что не создано условий для творчества столь редкого мастера. Удалось ли продолжить работу над «Шинелью»?

И в своих фильмах, и в этой статье Норштейн впускает нас в свой внутренний мир, удивительный и чем-то трогательный.

Спасибо ему за это.

Ждем новых публикаций.

Семья Романовых
Москва

[2] Александр Жуковский — кинооператор.

зать жизнь героя через перемены в выражении его лица, через облик, через деталь...

Когда мы снимали «Сказку сказок», я придумал для сцены на бульваре такой хороший жест: мужик потягивает из бутылки, потом поглаживает себя по волосам (как женщина), потом опять прикладывается. Но жест не получался на общем и на среднем плане, а сделать голову крупно я тогда не догадался. А вот теперь — делаем. Если, к примеру, Волчок был в общем довольно маленький — сантиметров так восемь ростом, то у Акакия голова одна примерно такого же размера, даже побольше. И это дает возможность для очень подробной — так, наверное, можно сказать? — актерской игры. Но это для меня, мультипликатора, актерская игра. А Акакий Акакиевич в фильме... Он ведет себя так, как может вести себя человек, который и не подозревает, что за ним наблюдают. Во всяком случае, мне хочется, чтобы он так себя вел. Как в документальном кино — будто мы его снимаем скрытой камерой. Хотя для нас она открытая — никуда не упрятанная. Для нас важна именно эта возможность приблизиться к персонажу, показать его крупно — с мимической разработкой, которая, естественно, тащит за собой определенные психологические состояния.

Но почему все-таки — неуловимая внешность? Я уже говорил, что Акакий — дитя. Дитя в возрасте пятидесяти с лишним лет... Этот мотив, мне кажется, должен прошивать весь фильм. Когда Акакий выходит в мир — это то же самое, как если бы вышел в мир ребенок, который ничего о нем не знает. Не понимает, чего от этого мира можно ждать... Не ведает ни о чем, что происходит вокруг него. Единственное, что он в жизни и знает,— его дело, его творческое призвание. Да, творческое! Если сравнивать с призванием Микеланджело, расписывающего потолок Сикстинской капеллы, так для Акакия Акакиевича каллиграфия то же самое. Он посвятил ей всю свою жизнь, все свои способности. Он делает свое дело вдохновенно, и в буквах ему, как пишет Гоголь, действительно видится «свой разнообразный и приятный мир». Мир, в котором заключена его душа. Как душа Микеланджело была заключена в потолок Сикстинской капеллы. После четырех лет работы он тогда спустился вниз и... долгое время еще ходил, задрав голову...

> Я заработал зоб, трудясь, как вол...
> Затылок место на спине нашел.
> И борода простерта к небосводу..

Акакий Акакиевич, очевидно, ходит по улице, чуть склонив голову вперед и набок,— как мы, когда старательно пишем,— и рука его всегда хранит в себе способность и готовность писать. В любую секунду. Это его форма, его слепок, его единственная определенность. Остальное — зыбко. Ни ребенок, ни женщина, ни мужчина... Но и ребенок, и женщина, и мужчина... Неуловимое, текучее... И от животных в нем тоже что-то есть. Не от какого-то конкретного зверя, конечно. И опять-таки не прямой тут перенос каких-то черт в облик. Но в поведении, в деталях — многое. И от собаки, которая живет у нас в доме: как она себя ведет. И даже, может быть, от курицы. Курица, она идет себе, довольная такая, и при этом покряхтывает или повизгивает, тоненько так тянет скрипучий, высокий мотив. Все это звучание курицы так и слышишь, когда Акакий Акакиевич пишет или разговаривает и, сощурив слепенькие глаза, открыв рот, извлекает из себя тонкий прерывистый звучок, на который нанизываются буковки и даже междометия.

Вообще для персонажей вполне человеческих можно взять от животных очень многое. У нас с ними много общего. Вот только мы куда тупее их в развитии чувств. Мы уже эту сигнальную систему чувств утратили, а они только ею и живут. Помните слова Ерошки из «Казаков» Толстого? «А ты как думал? Ты думал, он дурак, зверь-то? Нет, он умней человека... Он все знает... Такая же тварь божья. Эхма! Глуп человек, глуп, глуп человек!»

Животные обладают замечательным чувством юмора. Они шутят с нами и сами прекрасно понимают, что шутят.

Только надо им дать понять, что мы тоже это понимаем. Они куда тоньше нас чувствуют — это совершенно очевидно... А мы, набираясь жизненного опыта, нашего несовершенного жизненного опыта, постепенно теряем самую способность чувств реагировать. У детей она еще есть, но понемножку мы выбиваем из них «дурь» фантазии, разрушая ее идеологическими прививками. Вырастая, мы теряем способность переводить жизненные подробности в образы. У детей эта способность феноменальна, но они не подозревают, что образно мыслят. Это для них абсолютно естественно — они просто мыслят так. Мне моя дочка призналась: «Пап,— говорит,— а мне казалось всегда... Почему ж под фонарем снега-то столько же, сколько и везде? Я думала, что снег из фонаря идет...» Свет — снег... Снег — из света. Как образно. И как естественно. Вот как мыслят дети. Взрослые же... Да какой там фонарь, какие образы — когда все время надо бежать куда-то, заслоняясь от жизни, от всего... Но приходится, надо развивать в себе такую способность, учиться ей заново, если ты занимаешься искусством. И не случайно у всех людей, которых я перечислил раньше, у всех, чьи лица помогают нам искать черты Акакия, в глазах, в выражении есть что-то детское. Я много лет не могу забыть глаза Шостаковича, которые увидел, случайно обернувшись и столкнувшись с его лицом на площади Белорусского вокзала... Обращенные в себя, «плавающие», как у младенца, глаза... Глаза гения...

Вообще найти облик персонажа, придерживаясь одной какой-то главной линии, по-моему, невозможно. Он должен включать в себя отдельные моменты постижения его зрителем.

Делал Андрей Хржановский пушкинскую трилогию. Я играл в ней сцены с Пушкиным. Попал туда, на этот фильм, в общем-то почти случайно. Просто был разговор, что вот, может быть, можно будет там снять одну сцену перекладкой — пушкинскую встречу с царем, воображаемую. Но просто разговор — и все. А потом, зайдя к Андрею в группу, я увидел кипы рисунков... О многих я

●

Уважаемая редакция! Не могли бы вы рассказать, над чем сейчас работает известный режиссер Юрий Борисович Норштейн? Собирается ли в ближайшее время приступить к работе над фильмом «Шинель»?

Г. Л. Аршинов

Одесса

●

Огромное спасибо за публикацию «Движения» Ю. Норштейна. Благодарю Наталью Василькову — «некоего» журналиста, который так настойчиво «боролся» с талантливейшим режиссером эти два года. Результат отменный — подарок всем нам — поклонникам Норштейна, его удивительных, умных и тонких, чистых и прозрачных фильмов...

Читать «лабораторию Норштейна» было чрезвычайно интересно! Непременно следует продолжить! Пусть не будет на этот счет никаких сомнений. С нетерпением буду ждать продолжения.

Приятно, что журнал «Искусство кино» становится человечнее и теплее, доступнее для обычных читателей.

Кочина Т. А., ст. научный сотрудник
Москва

Будет ли завершена «Шинель»!

Летом 1986 года творческая группа фильма «Шинель», возглавляемая Юрием Норштейном, ушла в трехмесячный отпуск, освободив по настоятельному требованию студии «Союзмультфильм» съемочный павильон. Было ясно, что обратно им уже не вернуться — павильон должна занять другая группа — студия работает по графику!

Прошло отпускное время, но группе Норштейна для завершения работы над фильмом никто ничего не предлагал.

Но в этот период к судьбе Норштейна проявил интерес избранный V съездом кинематографистов секретариат. Был просмотрен снятый по

раньше и представления не имел, ну, сколько мы знаем рисунков Пушкина? Сколько их публикуется? И когда же, наконец, они будут опубликованы все — такой альбом грандиозный? Как совершенно самостоятельное произведение искусства... Когда я увидел все эти рисунки, меня они настолько ослепили, настолько поразили, что появилась жажда и ревность одновременно к тому, кто должен будет снимать этот эпизод. Поэтому я уже просто сам попросился в группу Хржановского.

Так уж получилось, что и дальше мы работали вместе. Там уже была часть души, и надо было продолжать...

Правда, я не был одинок: Юрский заранее озвучил роль, я и должен был как мультипликатор подчиняться его интонации. Играть Пушкина в соответствии с его темпераментом, с художественным запасом, который был заложен в этом озвучании. Но это только дополнительно осложняло работу, которая была для меня очень важной. До этого я проработал мультипликатором на студии лет двенадцать и считаю эти годы, за редким исключением, просто потерянными, выброшенными. Начисто... Можно вспомнить всего три-четыре фильма, где интересно было работать. И еще несколько, где дело было не только в самой работе, но и в общении. Как, скажем, с Романом Качановым — изумительным режиссером и еще более виртуозным импровизатором. А здесь, в работе над пушкинской трилогией, я ощущал себя человеком, это ведь не так мало... Само приобщение заставило, сам материал, сама личность...

А ведь, по существу, Пушкин в фильме — тоже персонаж... И казалось бы, какие тут могут быть поиски персонажа, когда есть портреты, да и действуют в фильмах рисунки Пушкина. Все вроде бы найдено... Им самим найдено. Пушкин как художник несет в себе графическую культуру, которую можно сравнить, пожалуй, только с культурой рисования Пикассо. Это моментальное озвучание листа линией. Это молниеносное движение линии, которая вдруг волшебно превращается в чей-то профиль... Или в какую-то сцену Пушкиным же сфантазированных стихов... Или в пейзаж... Одних автопортретов у него десятки. Причем в отдельных автопортретах он изображал себя с радостной насмешливостью — и в виде лошади, и в виде обезьяны, и в виде арапчонка... А в одном из трагических автопортретов он изобразил себя стариком. И такой замечательный искусствовед 30-х годов, как Абрам Эфрос, сравнивал силу впечатления от этого автопортрета с впечатлением от туринского автопортрета Леонардо да Винчи. Само сравнение говорит о том, насколько велик был Пушкин как художник...

Когда началась работа над фильмом, то сначала была робость... Потом появилось вдруг такое чувство: а почему нужно стоять на коленях перед великим человеком? Нет, не то, чтобы встать с ним рядом... Но ведь если испытываешь все время почтение к оригиналу, то просто невозможно работать. Так же, как сейчас было бы невозможно работать над «Шинелью» Гоголя, постоянно ощущая, что из текста идет такая сила, которая парализует тебя как режиссера...

Андрей проявил, конечно, завидную отвагу, взявшись вообще за фильм по рисункам Пушкина. Было просто заметно, как, постепенно открывая это явление, которое называется Пушкин, он буквально преображался на глазах. Вместо почтительного поклонения, от которого, естественно, очень трудно отделаться, приходило такое мужественное осознание того, что ты сопричастен материалу... Важнейшей части русской культуры!

Когда началась работа, то первоначально все шло по принципу: точно придерживаться Пушкина. Есть у него в рисунках такой-то жест или нет, есть такой поворот или нет. А потом, постепенно мы пришли вот к чему: мы имеем такой живой материал, как, например, рисунок Пушкина, где он себя изобразил в виде арапчонка. Это же настоящий мультипликационный персонаж — самый классический случай. И вот с этого персонажа, собственно, все и пошло по-другому. После того, как он был, если можно так сказать, «всесторонне исследован», к нему присоединился другой

персонаж Пушкина — тот, где он изобразил себя в дорожном костюме, с кепи на голове, с тростью своей чугунной... Причем замечательно, что вначале на его голове был цилиндр, а потом он этот цилиндр энергично зачеркнул. Появилось кепи. Надвинутое вот так, сверху, на глаза, оно придавало ему абсолютно независимый вид. Так появилась новая ипостась Пушкина: Пушкин в дорожном костюме, Пушкин независимый, возмужавший, вызывающий, полный сарказма и отваги. Эти два персонажа общались друг с другом... Все это стало возможным потому, что мы поняли: пушкинский рисунок не настолько конкретен и физиологичен, что вынуждает придерживаться строгой, почти академической внешности. Внешности Пушкина-поэта, физически существовавшего и присутствующего за этим изображением.

Замечательно, что когда взяли все автопортреты пушкинские в профиль, увеличили их в один масштаб и сложили как бы в один, то получилась средняя линия пушкинского автопортрета. А потом, я помню, Андрей Хржановский соединил эту линию с линией профиля смертной маски Пушкина — оказалось, что они совпали абсолютно безукоризненно... Но это было среднее между всеми его набросками. Естественно, ни один из этих набросков точно бы не совпал. Потому что рука всякий раз движется по-разному. В согласии с темпераментом, с состоянием душевным... Ну, и еще с той мерой гротеска, какую Пушкин вкладывал в свои рисунки, той, которая и давала нам свободу. И дело было только в том, чтобы соотнести свое состояние с тем, которое должно соответствовать развитию действия.

Только! Тут ведь речь не об абсолютной вульгарности, не о желании: вот я пришел сегодня на съемку, а меня в автобусе притиснули, и ребро подвернулось, так пусть и Пушкин (или Башмачкин) ходит скособочась. Нет, конечно. Соотнести свое состояние с персонажем — значит, выработать в себе определенный душевный настрой и сохранить его на все то время, пока снимается фильм.

Каким образом его находишь? Как сохраняешь? Мне лично помогают стихи.

«Шинели» материал, после чего стало ясно, что необходимо срочно изыскивать производственное помещение для завершения работы над фильмом, не имеющем, пожалуй, аналогов ни в отечественной, ни в мировой мультипликации.

Ни в этот период, ни позже киностудия не попыталась предпринять никаких практических шагов. Говорили, что надо бы, но нет реальных возможностей. Объясняли: где взять помещение, если на студии его нет, а Мосгорисполком не дает? А он и правда обещал, но не давал. Время от времени предполагаемые адреса, где можно было бы организовать мастерскую, уплывали. Последним оказался дом 26 по 1-му Щипковскому переулку. К этому времени Союзу кинематографистов СССР удалось после многих усилий добиться поддержки инициативы о сохранении этого дома, в котором жил режиссер Андрей Тарковский. Здесь будет музей М. Ромма, А. Тарковского, В. Шукшина, здесь же выкроили площадь для мастерской Ю. Норштейну.

Как выглядит дом сегодня, видно на снимке.

Заместитель директора по капитальному строительству Кинофонда СССР Арман Оганесович Никогосян сообщил редакции, что весь 1988 год ушел на согласования, оформление документа-

Я всегда для себя выбираю какие-нибудь стихи, которые меня так и сопровождают весь фильм. Иногда не стихи, а просто несколько строчек...

Когда-то на «Лисе и Зайце» это были строки из «Евгения Онегина», маленький кусочек:

На красных лапках гусь тяжелый,
Задумав плыть по лону вод,
Ступает бережно на лед.
Скользит и падает; веселый
Мелькает, вьется первый снег,
Звездами падая на брег.

То, что Пушкин здесь величайший кинематографист, в этом нет сомнения. Но тут он и еще более великий мультипликатор. Конечно, Пушкин во всем велик. Мультипликаторы же должны учиться у него. Потому что его стихотворные строки так пластичны, так цветово, монтажно, музыкально совершенны... Диво дивное — этот кусок! Как хорошо поставлены слова — «на красных лапках» — первое, что бросается в глаза на белом снегу. Это же настоящий шедевр такого импрессионистического, свежего ощущения зимы! Или же слово: «бе-режно...» Слово такой протяженности, что просто видишь, как гусь ставит лапку и как потом скользит... И шлепается, почти как ребенок! И мгновенность перехода в совершенно иной ритм. А дальше общий план.

На «Цапле и Журавле» были строчки Пушкина и Гоголя. Пушкина — «печаль моя светла...» А Гоголя: «скучно на этом свете, господа», последние слова его знаменитой повести. Вот между этими строчками, как между клеммами, и строилась электрическая цепь. Так весь фильм и ходил между ними.

На «Сказке сказок» — Хикмет и Неруда...

А вот на «Шинели» стихов нет. И это тяжело. Тяжело непрерывно погружаться в эту атмосферу, ужасно сложно... Каким бы сочувственным ни было отношение к Акакию Акакиевичу, но жить рядом с этим человеком в течение стольких лет, носить его в себе, каждый день заново это все из себя добывать... Как бы прокручивать его жизнь, чтобы в какой-то момент включиться в работу... Встать к съемочному станку... Станку. Иначе ведь его и не назовешь: ты прямо как ткачиха заводишь — и пошло дело... Начинаешь снимать...

А если говорить о том, как находил «температуру» для Пушкина, то там было несколько историй, которые я прочитал. Одна — у Вересаева, кажется,— просто замечательная: о том, как Пушкин примчался с Кавказа, вбежал к Гончаровым, стал раздеваться в прихожей и вдруг... В гостиную Гончаровых влетает — галоша! Так темпераментно он раздевался! Ну, как представить себе какого-нибудь современного поэта, который вот так же торопился бы к любимой женщине... Кого можно представить себе с галошей?.. Или другая история. Из воспоминаний Вяземской... Пушкин как-то пришел к ним в гости и не застал дома. А когда Вяземские возвратились, то увидели странную картину: на ковре, на четвереньках, стоят Пушкин и пятилетний сын Вяземских и плюют друг в друга! Смешно... Так вести себя может или дитя, или гений. А Пушкин был и то, и другое. И вот это состояние хотелось и надо было в себе держать...

Еще несколько рисунков было пушкинских, но это уже другая сторона: трагическая и лирическая. Еще — описания дуэли, даже не очевидцев, а людей, которым дуэль была рассказана, и они, каждый по-своему, записали подробности. И получился абсолютный эффект повтора дуэли с разных точек зрения. Каждый описал по-своему, у каждого свои детали, но нечто общее ведь есть. Описание кровавой ужасающей смерти — это тоже надо было в себе нести, чтобы делать Пушкина ребячливым и веселым... Само ощущение, *что* должно произойти: ты ведь знаешь эту трагедию, знаешь многие ее подробности, читал об этом, пережил — хотя как это пережить?.. Знаешь и то, как неотвратимо Пушкин к этому двигался. Он уже в 30-м году прозревал свою жизнь: устроив мальчишник, так плакал... Он нес в себе и великую радость, и великую трагедию. Он своей жизнью продолжал драму своей поэзии. Дуэль как последний акт творчества и эти последние строчки кровавого финала не имели черновиков. Он и в этом величайший человек, ибо

так бесстрашно продолжил движение своей поэзии самой жизнью. И это надо обязательно в себе нести, надо, чтобы это жило в тебе,— тогда ты, работая над персонажем, будешь как бы видеть полюса.

●

Прочитал главу и понял: необходима одна оговорка. Все, что сказано,— это попытка осознанного отношения к уже сделанному. А работа идет чаще всего на уровне инстинкта. Это вовсе не означает, что ты, как подопытная собака, бежишь к своей миске с высунутым языком, а с него слюна капает, потому что сейчас прозвучало двенадцать, а в миске еще нет еды и что себе думают люди в белых халатах? Инстинкт имеет огромное значение, потому что порождает более острое ощущение и видение, чем на уровне сознания. Хотя и то, и другое имеет право на существование, и наверняка, другие режиссеры работают по другому принципу. Как бы на разных этажах... Но для всех, мне кажется, самый высокий этаж — когда твоя работа становится для тебя средством познания, понимания и самого себя, и живущих рядом. Тогда искусство приобретает характер, приближенный к характеру чего-то религиозного... И счастье, которое при этом получаешь, конечно, несравнимо ни с чем, ни с каким хорошо придуманным гэгом. Это та радость, которая, конечно, редка, но которая и называется подлинной радостью творчества. Несмотря на всю изнуренность самой работой.

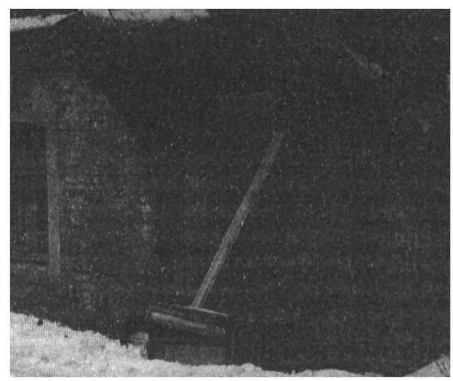
Окончание следует

ции, на переписку с Гипропищепромом и Москворецким райисполкомом, во владении которых волею судеб находится дом.

И вот, наконец, 13 декабря 1988 года был получен документ № 2641 Мосгорисполкома, представляющий право Союзу кинематографистов на аренду. Неясно только, кто же будет оплачивать содержание мастерской Ю. Норштейна — киностудия «Союзмультфильм», Госкино СССР (был и такой вариант) или Союз кинематографистов СССР. Впрочем, дело движется: идет подготовка реставрационного технического проекта. В стадии согласования — сотрудничество с научно-техническим кооперативом при Мосгорисполкоме, который согласен помочь не только в устройстве мастерской, но и в финансировании творческой группы фильма «Шинель».

Однако...

Здесь не учтен творческий, моральный и материальный ущерб, который несут все это время киногруппа и ее лидеры — Ю. Норштейн и Ф. Ярбусова.



«Щорс», СССР (1939)

Место этого фильма в официальной истории отечественного кино определилось еще до начала работы над картиной. Все решилось, когда на вручении наград в честь пятнадцатилетия советского кино Сталин бросил в адрес Довженко из президиума: «За ним долг — украинский «Чапаев». Будущий фильм заранее объявлялся флагманом украинского кино. С этой задачей автор справился безупречно: среди образцов державной киномифологии тех лет нет другого фильма со столь ровным и уверенным дыханием. Довженко ощущает себя не просто исполнителем заказа — переписать историю гражданской войны с другими героями, подчас с другими событиями. Он осознает свою миссию как создание единственно верного образа истории, восстанавливающего ее магистральный путь, отделяющего «чистое золото правды» от «пятаков медных правд». Укрощение стихии природной сливается с укрощением стихии истории. «Я трактовал сюжет «Щорса» как маршрут, действие картины как перманентное наступление»,— пояснял он уже после войны. Потому и заведомое отвлечение от конкретных исторических фактов (отвлечение вынужденное, ибо фигура Щорса реального до сих пор прояснена недостаточно, как и обстоятельства его смерти) скорее предоставляло Довженко дополнительную творческую свободу, чем стесняло его. «Да будет так, как написано» — торжественно провозгласил он в сценарии.

Вот откуда в картине эта размеренность дыхания, более, может быть, чем что-либо другое, выделяющая «Щорса» из ряда историко-революционных картин предвоенного пятилетия; в нем нет усилия, с каким принимали новые требования его современники, привыкшие прочитывать сюжет истории в зигзагах индивидуальных человеческих судеб, их причудливых взаимопереплетениях. Для Довженко, исследующего единую судьбу народную на разных этапах движения ее к идеалу, вынашивавшемуся веками, сюжет, трактованный как военный маршрут с его жесткой однонаправленностью,— вариант наиболее естественный. Ломаные линии судеб вплавлены в геометрию военных планов. Условия сюжетные совпадают с условиями историческими: сюжет движется по законам военного времени. На место по-гоголевски красочной вольницы должны прийти правильные колонны школы красных командиров. На месте батьки Боженко должен оказаться командир нового поколения юный Микола Щорс. На месте нивы, развороченной снарядами, должен быть посажен невиданной красоты сад. С непреложностью закона природы минувшее уступает место новому. «Щорс» — самая академичная картина Довженко: он демонстрирует события уже полностью завершившиеся. В фильм вошло лишь то, что в авторской поэтике до конца отстоялось и стало поэтикой самого времени, но как бы уже от автора отделенной.

И все же есть нечто в этом фильме, и даже не в нем самом, а за ним стоящее, что бросает на картину неожиданный отсвет.

«...На этот раз,— объяснял он во время съемок,— я отошел от своей старой манеры писать короткие сценарии, которые были лишь средством к созданию фильма. Не ограничивая себя размером, я написал повесть, которую буду еще дописывать. А в картину войдет все самое важное, самое динамичное, самое кинематографическое»[1].

«Щорс»
Автор-режиссер А. Довженко. Сорежиссер Ю. Солнцева. Оператор Ю. Екельчик. Художник М. Уманский. Композитор Д. Кабалевский. В ролях: Е. Самойлов, И. Скуратов, Ф. Ищенко, А. Хвыля, Д. Милютенко, Н. Никитина и другие. Киевская киностудия.

[1] Довженко А. Собр. соч. в 4-х т., т. 1. М., 1966, с. 309.

Слова об уникальности поэтики Довженко — общее место. Во всех его произведениях она тотчас узнаваема. Но ни одно — даже самое гениальное из них — не исчерпывает ее целиком. Всякая его новая работа — эксперимент. И речь здесь не о формотворческих поисках как таковых. Его герой — украинский народ, еще шире — украинская нация, бурями XX века выброшенная из мира преданий о былом в пространство Большой Истории, непрестанно расширяющееся. Этот коллективный герой, переживающий

«Щорс»

свою историческую судьбу как личную, сталкивается по мере расширения исторического пространства со все новыми и новыми проблемами. Само обозначение границ пространства влечет за собой новые проблемы, и две эти тенденции — ограничения и расширения — постоянно борются у Довженко. Творческая история «Щорса» с ее единством — противостоянием сценария и фильма — тому ярчайшее подтверждение.

Фильм поставлен как историко-революционная эпопея. Сценарий написан как повесть. Эпопея, эпос — порождение древнего мифологического сознания — обращены к прошлому, закрепляют накопленный им опыт. Повесть — жанр эпохи романа, исследующий настоящее для ориентации в будущем («...которую буду еще дописывать»). Эпос надличен, индивидуальная точка зрения на описываемые события для него несущественна. Для повести именно авторский взгляд имеет решающее значение. Нигде до того Довженко не был так близок к роли сказителя, «Гомера XX столетия», кем его обычно воспринимали, как в фильме «Щорс». Нигде до того не был он от нее так далек, как в повести «Щорс». События фильма увидены извне. События повести — изнутри. Поэтому помимо смысла, который вкладывала в них эпоха, в повести возникает еще один — авторский. Это своего рода исторический комментарий к эпосу. Миф принимается как данность, не оспоривается, но вводится в исторический контекст. Роль контекста здесь играет авторская интонация.

«Товарищи! Порвалась связь времен!» — ликующе возвещает с экрана незабываемый богунец Петро Чиж. Ликование — всецело в духе эпохи, но сама-то фраза принадлежит величайшей в истории мировой культуры трагедии. Герой не ведает о том, но ведает автор. Всецело признавая правоту эпохи, именно поэтому он оставляет за собой право пережить ситуацию «слома столетий» как личную драму. Кровное родство связывает его с прошлым, которое он должен оставить во имя будущего.

Тогда отношения Щорса и Боженко становятся стержнем повести, и это не просто отношения «ведущего» и «ведомого», по терминологии автора, но отношения отца и сына («...смотрел на Щорса с нежностью как на дорогого умного своего сына») — одна из самых драматичных тем на протяжении не

только всего творчества — всей жизни Довженко. Сын будет воспитывать отца («Земля») и отрекаться от него («Иван»), и автор будет отрекаться от своего героя («Аэроград»), и все-таки сам, никому не доверяя, озвучит его предсмертный выдох: «Ма-мо!» И все это выльется в плач по собственному отцу, умершему от фашистских побоев в оккупированном Киеве, так и не дождавшись освободителя-сына и даже не веря в его возвращение («Зачарованная Десна»). Именно Боженко принадлежит в сценарии совершенно неожиданная для эпического героя характеристика Щорса: «Худой, больной, бессонный и бесстрашный, без минуты покоя, без жены, непьющий мальчик с бородой для широких буйных масс».

Здесь заключена основная коллизия повести. Глазами Боженко видит Щорса сам автор, и восприятие это сталкивается с массовым. Легендарный воитель-вождь в глазах массы, «человек, который никогда не ошибался» (Довженко), как и положено герою нового эпоса,— он не просто лишен внутренней жизни по логике жанра, но вынужден таить ее от всех в силу исторической целесообразности. Собственно говоря, персонаж переживает того же рода драму, что и его автор.

В том и суть, что полноту существования, полноту действования Щорс получает благодаря присутствию батьки Боженко: отношения «ведущего» и «ведомого» оказываются отчасти игрой. Действовать, оставаясь в глазах массы человеком, который никогда не ошибался, герой может до тех пор, покуда рядом с ним люди, знающие о другой, скрытой от массы ипостаси своего командира. К финалу фильма сподвижники уходят из кадра, благодаря чему Щорс окончательно превращается в безраздельное воплощение организующей и направляющей силы партии. В повести уход из кадра оборачивается гибелью сподвижников. Возникает тема трагического одиночества. Естественно, что кульминация ее — гибель Боженко. Не случайно текст, предваряющий эту сцену («Близилось к концу незабываемое лето 1919 года»), относится не к Боженко — к самому Щорсу, мечущемуся в кольце белых войск. Не случайно и то, что этот текст на экране дан не титрами, как на протяжении всего фильма, а закадровым голосом — автор, не сдержавшись, сам прорывается на экран. В самой гибели Боженко трагизма не многим более, чем, скажем, в смерти деда из «Земли»: оба достойно и естественно завершают свое земное поприще, и пахарь, и воитель — один в саду близ нивы, другой на поле брани. И замедленный ритм казацкой песни, и конь, покрытый попоной, которого в полном соответствии с песней ведут за телом хозяина,— все это никоим образом не выходит за пределы героического эпоса.

Но Боженко — последний из тех, для кого Щорс был не легендой, а живым человеком («нема людей... а люди ж были! Як орлы! Таращанцы! Протарахтели по всей Украине»,— разносится по степям предсмертный стон старика). С его уходом Щорс окончательно превращается в монумент, становится пленником мифа.

И диссонансом к эпическому ритму сцены мечутся на втором плане посреди горящей нивы всадники, рвутся снаряды, горят хаты — диссонанс этот рождает ощущение трагедии.

В контексте всего творчества Довженко кадры горящей, развороченной снарядами нивы оказываются апокалиптическим пророчеством. Нива у автора «Звенигоры» и «Земли» есть символ рода («...жили и росли, как хлеб в поле...»). Еще в «Звенигоре» и «Арсенале» война происходит в условном пространстве — безжизненном, голом, глинистом, вдали от осыпающейся в безнадежном ожидании пахаря нивы. В «Щорсе» развороченa сама сердцевина народной жизни.

Вырванный из замкнутого круга природного бытия, народ у Довженко ощущает себя исторической личностью со смешанным чувством восторга и страха. Страх этот у творца «Земли» отливается в призрак исторической смерти народа, угрозы прекращения существования его в истории как единого целого.

И, с ужасом взирая, как сбывается его страшное предвидение в первые годы войны, Довженко уже не может сдержать стона. Этим стоном, вырвавшимся наружу, оказалась киноповесть «Украина в огне», до сих пор не опубликованная полностью: автора обвинили в национализме.

После «Щорса» ему удалось завершить лишь один игровой фильм. Этим фильмом был «Мичурин».

Евгений Марголит

«Правила игры», Франция (1939)

Выход нового фильма Ренуара был подготовлен с большим размахом. Его международная премьера задумывалась как одно из мероприятий в рамках Нью-йоркской выставки, фильм показали в самых крупных и престижных кинотеатрах Франции. Однако 8 сентября 1939 года на премьере в «Колизее» в зале раздался свист, возмущенные крики, ожидаемый успех обернулся провалом. Режиссер вспоминал, что фильм «принимали с какой-то ненавистью. Несмотря на хвалебные отзывы отдельных критиков, публика встречала фильм словно личное оскорбление... Я пытался спасти его путем сокращения. Сперва я вырезал сцены, где сам играл слишком большую роль, будто стыдясь после провала появляться на экране. Тщетно: фильм, который сочли «деморализующим», изъяли из проката»[1]. Запрещение было подписано в сентябре 1939 года, после оккупации Польши, союзника Франции. Наиболее деморализующее влияние это оказало на самого автора. «Провал «Правил игры» так расстроил меня, — писал Ренуар, — что я решил либо уйти из кино, либо покинуть Францию»[2].

С чем же было связано столь активное неприятие картины?

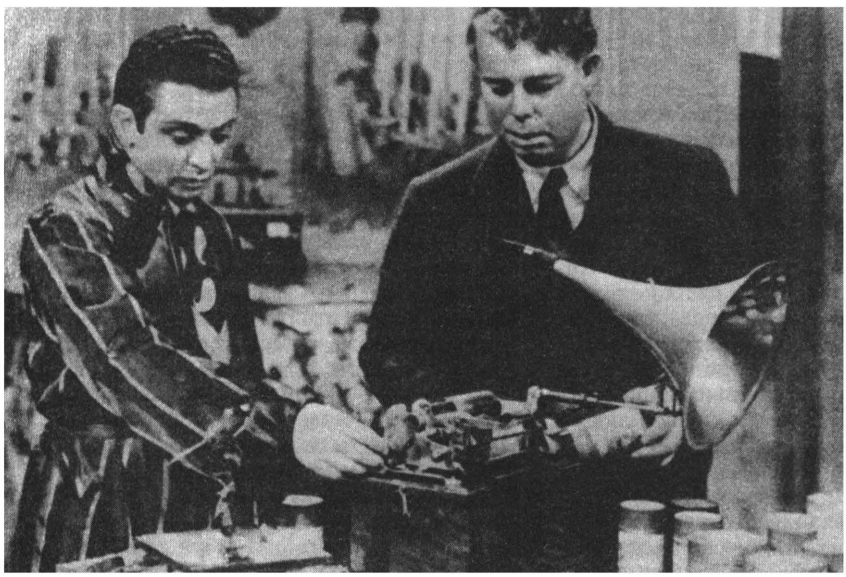
В канун второй мировой войны в кинематографе Франции окончательно утвердилась школа «поэтического реализма» — условные по форме фильмы-притчи о борьбе добра со злом, обреченности счастья на земле, неминуемости надвигающейся катастрофы. Ренуар никогда не принадлежал к этой школе, однако в 1939 году он принципиально и последовательно отвергает ее: «Правила игры» были первой попыткой изменить жанр, отойти от той болезненности, которую навязывали всей французской кинопродукции ленты, пользовавшиеся заслуженным успехом у зрителей. «Все проходит. Фильмы, где мрак и туман, на определенном этапе, безусловно, были нужны, они помогли привлечь внимание мира к кинематографу. Но мне кажется, что теперь зрителям интересны уже не такие отверженные и ущербные герои»[3]. И хотя Жан Ренуар вводит в свою эстетику понятие «атмосферы», хотя утренние туманы Солони, где снимались «Правила игры», становятся для фильма важным пластическим образом[4], но все же и это понятие, и этот образ лишь омонимичны по отношению к художественной системе произведений Марселя Карне. Внутренний ориентир режиссера в данном случае совсем иной.

«Я снимал этот фильм между Мюнхеном и войной и был под сильным впечатлением умонастроений во французском обществе да и во всем мире. Мне казалось, что для того, чтобы лучше передать это духовное состояние мира, нужно говорить не о ситуации, а рассказать легкую историю. И я искал вдохновения у Бомарше, у Мариво, у классиков — в комедии»[5]. Жорж Садуль как-то

«Правила игры» (« La règle du jeu »)
Сценарий Жана Ренуара при участии Карла Коха. Постановка Жана Ренуара. Операторы Жан Башле, Жан-Пьер Альфан, Ален Ренуар. Художники Эжен Лурие, Макс Дуи. Композиторы Роже Дезормиер, Жозеф Косма (в фильме использованы фрагменты из произведений Моцарта, Монсиньи, Сен-Санса, Иоганна Штрауса). Производство «Неф».

[1] Ренуар Ж. Моя жизнь и мои фильмы. М., 1981, с. 149.
[2] Там же, с. 150.
[3] Renoir J. Mes projets après « La règle du jeu ».— « Ecrits. 1926—1971 », P., Belfoud, 1974, p. 50.
[4] Ренуар с открытым сердцем.— В сб. «Жан Ренуар», М., 1972, с. 152—153.
[5] Там же, с. 152.

заметил, что «Правила игры» были для своей эпохи тем же, чем была «Женитьба Фигаро» для Великой Французской революции[6]. Именно из комедии Бомарше Ренуар выбирает эпиграф. Первоначально он задумал свой фильм как свободную экранизацию «Капризов Марианны» Мариво. Здесь обыгрываются все канонические темы французского водевиля: проделки ловкого слуги, обмен костюмами, приводящий к цепочке недоразумений, ситуация адюльтера, осознанно доведенная Ренуаром до абсурда (в главную героиню



Марсель Далио, Жан Ренуар в фильме «Правила игры»

влюблены буквально все герои, принадлежащие к ее сословию). Действие распадается на пять основных частей, повторяя традиционную структуру драмы; в одном из центральных эпизодов (праздник в замке) на экране появляются подмостки, на которых разыгрывается настоящее представление — танец скелетов и призраков под музыку Сен-Санса, теневой театр Лотты Райнигер. Однако нарочитая театральность «Правил игры» — это, скорее, лишь обходной прием, «обманка». И, конечно, отнюдь не театральные отсылки произвели на зрителей шоковое впечатление.

Общая канва запутанного сюжета такова: авиатор Андре Жюрье (Р. Тутен) совершил рекордный полет — за 23 часа пересек Атлантический океан. Восхищенная толпа встречает его в Бурже, репортеры ждут высокопарных слов. Он обманывает ожидания собравшихся, заявляя, что свой подвиг совершил лишь для того, чтобы произвести впечатление на женщину — Кристину ля Шене (Н. Грегор), которая даже не пришла его встретить. Друг Жюрье Октав (Ж. Ренуар), чтобы утешить находящегося на грани самоубийства героя, уговаривает Кристину и ее мужа, маркиза ля Шене (М. Далио), пригласить авиатора на охоту в загородный замок. В это время Кристина узнаёт о любовной связи маркиза и в отместку принимает ухаживания Жюрье и другого гостя. Во время праздника в замке возникает потасовка между двумя соперниками, в которую включается и муж Кристины. Лавируя между гостями с револьвером в руках, гоняется за взятым на службу в замок бывшим браконьером Марсо (Ж. Карет) егерь маркиза Шумахер (Г. Модо). Отношения слуг зеркально воспроизводят ситуацию, сложившуюся между господами — Марсо пытается соблазнить горничную Кристины, жену Шумахера Лизетту. Когда, наконец, стихают страсти и в наказание за суматоху рассчитывают слуг, Октав, воспользовавшись затишьем, признается в любви к Кристине и уговаривает ее бежать с ним. Она ждет его в оранжерее. Лизетта убеждает Октава, что

[6] Sadoul G. Dictionnaire des films.— P., Microcosme /Seuil, 1981, p. 266.

он беден и стар и потому не имеет права воспользоваться минутной слабостью женщины. Вместо него на свидание отправляется Жюрье. Поскольку на плечах у Кристины пелерина горничной, Шумахер принимает ее за жену и, увидев Жюрье в пальто Октава, стреляет. Жюрье убит. Маркиз представляет гостям это убийство как несчастный случай.

Главной для фильма Ренуара становится тема лжи и правды — «правила игры» в этом мире. Кристина ля Шене — поначалу жертва предательства мужа — потихоньку усваивает правила и становится победительницей. Сам маркиз в какой-то момент пытается перестать обманывать Кристину, но это уже не в его власти. Круговая порука лжи постепенно опутывает всех героев, заставляя даже простодушного Октава совершить попытку увести жену у приятеля. «Необучаемыми» оказываются лишь двое — убитый и убийца. Авиатор Андре Жюрье, с самого начала не пожелавший, по словам Октава, «тихо и скромно исполнить свою маленькую роль национального героя», до конца искренний в своих поступках и действующий напролом, погибает. Смешной рогоносец Шумахер (также персонаж водевиля), с помощью оружия надеющийся вернуть свою ветреную супругу, в результате и стреляет-то не в того, в кого следовало. Трагическая и криминальная ситуация финала разрешается опять-таки благодаря лжи. Таким образом, структура канонов, заданная системой культурных отсылок, подрывается изнутри, из веселого водевильного обмана ложь превращается в нравственную категорию.

Театрализованный мир фильма оказывается непосредственно связанным с французской действительностью — замысел режиссера состоял в том, чтобы снять «веселую драму» о современном ему мире. В «Правилах игры» упоминаются реалии, непосредственно отсылающие к ситуации в стране. Например, в тексте подчеркивается, что маркиза ля Шене — австриячка, сам маркиз — еврей, а Шумахер — эльзасец. Мир делится на своих и чужих, коренных и пришлых, в воздухе разлит дух антисемитизма и общей ксенофобии. «Бедная Кристина, мне жаль ее, она ведь иностранка», — говорит один из гостей. «...У мамаши ля Шене был папаша по имени Розенталь, который приехал сюда прямо из Франкфурта», — как бы невзначай отмечает шофер маркиза. В разговор неожиданно включается повар: «Ксати, насчет евреев... Перед тем как наняться сюда, я служил у барона д'Эпине. Уж он-то евреем не был, могу поклясться. Но в гастрономии он разбирался, как свинья в апельсинах». К сожалению, эти реплики точно отражают настроения масс в предвоенной Франции.

Сцена охоты в «Правилах игры» становится метафорой войны. Враг найден, надо его уничтожить. От белок много вреда. Зайцы уничтожают посевы, следовательно, подлежат расстрелу. Оппозиция «мир природы» и «мир цивилизации» проходит через весь фильм. Цивилизация мстит природе за ее автономность по отношению к обществу, предлагая ей на смену заводные автоматы, которые коллекционирует маркиз ля Шене. Заводная кукла становится идеалом конформизма, образом мира будущего. Видеть себя в этих заводных игрушках французским зрителям конца 30-х годов, воспитанным на урапатриотических лентах вроде «Двойного преступления на линии Мажино», «За линией Мажино», «Защищены ли мы?» и т. д., было дискомфортно. Снижение образа «чудо-человека будущего», авиатора, мифологизированного кинематографом в предвоенные годы, воспринималось как невыносимое кощунство.

Возможно, глубокое раздражение зрителей было отчасти связано и с языком, стилистикой фильма Ренуара. Длинные планы, глубина кадра, ощущение которой создавали анфилады комнат в замке, и при этом внешняя простота монтажа, все то, что впоследствии дало возможность Андре Базену и его ученикам из «Кайе дю синема» провозгласить Ренуара одним из родоначальников «авторского кино», провоцировало отождествление мира фильмов Ренуара с миром реальным. Рисованные задники, туманность атмосферы и изощренные декорации фильмов «поэтического реализма» становились надежным заслоном между экраном и заэкранной реальностью. Ни театральные реминисценции, ни внешняя стилизованность «Правил игры» под комедию или водевиль зрителей не обманули. И хотя, разумеется, не все знали, что заводные автоматы или теневой театр Лотты Райнигер — предшественники кино, непосредственно отсылающие зрителя в мир кинематографических ассоциаций, именно языковая отточенность фильма Ренуара в значительной степени стала причиной его провала. За счет достоверности повествовательных структур и выходов на реалии дня веселая комедия оказалась для аудитории более неприемлемой, чем полные канонизированного трагизма ленты «поэтического реализма». Ренуар нарушил принятые в кинематографе правила игры — это стоило его картине двадцатипятилетнего разрыва с публикой.

Наталья Нусинова

Л. П. Погожева

Умерла Людмила Павловна Погожева. Тяжелая, неизлечимая болезнь сократила ей срок земного пребывания.

Почти тринадцать лет Людмила Павловна возглавляла журнал «Искусство кино». Случайность ли, что ее выдвинули на эту работу в 1956-м — в год XX съезда КПСС? И что «ушли» с этого поста после травли в софроновском «Огоньке» в конце 60-х? Конечно же, нет!

И по воспитанию, и по убеждениям, и по складу характера Погожева была из тех людей, которых мы теперь называем «шестидесятниками».

Приход Людмилы Павловны в «Искусство кино» с группой единомышленников решительно изменил характер этого ведомственного унылоописательного издания. Стремление сделать журнал глубоко профессиональным, превратить его в трибуну нового поколения кинематографистов, заявивших о себе в период «оттепели», обозначило резкий водораздел между старым, чиновничьим «Искусством кино» и новым направлением работы редакции. Начиная с первого номера 1957 года журнал взял курс на поддержку, пропаганду всего яркого, смелого и талантливого, что появлялось в советском и мировом кинематографе, на серьезное эстетическое воспитание зрителя.

Людмила Павловна сумела сплотить вокруг журнала людей интересных, самобытных. Авторский коллектив того времени составляли В. Шкловский, В. Панова, И. Андроников, Б. Слуцкий, Д. Шостакович, С. Образцов и многие другие выдающиеся деятели советской культуры, на страницах журнала постоянно выступали мастера советской кинематографии Г. Козинцев, М. Ромм, С. Юткевич, С. Герасимов и только начинавшие свою деятельность А. Тарковский и В. Шукшин. Частыми гостями, друзьями редакции были известные зарубежные художники кино — Клод Отан-Лара, Аньес Варда, Йорис Ивенс, прочные контакты журнал поддерживал с лучшими кинокритиками и киноведами других стран.

Поистине кипучая организационная деятельность Людмилы Павловны привела на страницы журнала критиков из «смежных» искусств, ставших теперь «мэтрами»

советского киноведения,— М. Туровскую, Я. Варшавского, Н. Зоркую, Я. Березницкого, И. Рубанову, В. Шитову, И. Соловьеву. А блестящие статьи Б. Зингермана и В. Гаевского, покойных Ю. Ханютина и В. Неделина... Первые шаги совсем молодых тогда М. Черненко, В. Демина, Ю. Богомолова, М. Кушнирова также связаны с «погожевской» редакцией «Искусства кино».

Людмила Павловна вела журнал в, казалось бы, благотворное для искусства, для творчества время. Однако оно отнюдь не было «розовым», безоблачным — о трудных редакционных буднях тех лет Погожева рассказала в своих воспоминаниях, опубликованных в № 10 за 1987 год. И в самом деле, нужна была смелость, мужество, нужна была совесть, чтобы отстаивать свои позиции, честно идти по выбранной дороге, эти качества были присущи Л. П. Погожевой.

Любители кино помнят, что сценарий будущего фильма Анджея Вайды «Человек из мрамора» был напечатан в нашем журнале за десять лет до того, как его разрешили поставить в Польше! А как не вспомнить, что Погожева заказала Виктору Некрасову, в ту пору уже испытавшему определенные гонения, статью о фильме «Поэма о море» и тот высказал свое негативное отношение к этой картине, хотя, казалось бы, Ленинская премия за сценарий должна была оградить этот неоднозначный фильм от любой критики. Слово честного и талантливого писателя для Людмилы Павловны значило больше тех неприятностей, которые выпали на ее долю за эту статью.

Конечно, не все было просто, не все удалось. Так были набраны, но не увидели света сценарий «Агонии», серьезная статья о «$8^1/_2$» Феллини («Идеологические приседания перед Феллини» — начертал один из идеологических босов на гранках статьи).

Л. П. Погожева и сама была талантливым специалистом — и литературоведом,и кинокритиком, автором многочисленных статей и книг. Одним из основателей Союза кинематографистов СССР.

В названных выше мемуарах проявилась еще одна черта Людмилы Павловны — скромность. Вспоминая о работе журнала, она, кажется, ни разу не сказала «я», а только «редакция», «наша команда», «мы». Поучительный пример кое для кого, любую царапину выставляющих, как рану, нанесенную «застойным временем». А сколько действительно тяжелых ран получила Погожева в те годы!

Людмила Павловна останется в нашей памяти не только руководителем обновленного «Искусства кино», традиции которого мы пытаемся продолжать и развивать на новом этапе истории. Она принадлежит к тем людям, кто своим трудом, своими художественными поступками этот этап подготовил.

ЧАРЛЗУ СПЕНСЕРУ ЧАПЛИНУ СТО ЛЕТ

В. Божович

Чарли — миф XX века

Век мой, зверь мой, кто сумеет
Заглянуть в твои зрачки
И своею кровью склеит
Двух столетий позвонки?

О. Мандельштам

На исходе века мы обращаемся мысленно к его началу.

...В бескрайнем снежном пейзаже появляется черная точка. Она движется, приближается, растет. Мы начинаем различать человеческую фигуру, странно одетую, в рваном сюртуке и шляпе-котелке, нелепо и проворно ковыляющую в огромных стоптанных башмаках. Вот и лицо персонажа — почти неподвижное лицо-маска, с черными усиками, с большими печальными глазами. Откуда он пришел? Куда направляется? К чему стремится? Идти тяжело, под ногами открываются пропасти — он их не замечает. Большой черный медведь преследует его по пятам — человечек не обращает на него внимания. Он вступает в большой город, его затягивает людской водоворот, на его голову опрокидываются многоэтажные громады небоскребов, со всех сторон на него кидаются взбесившиеся автомобили, его колотят дубинками полисмены, на его жизнь покушаются здоровенные громилы, его сажают в тюрьму, загоняют в казарму, на заводе его перемалывают шестеренки конвейера. На все опасности и угрозы он реагирует странным, непредвиденным, неожиданным способом. И, видимо, только поэтому остается живым. Он возносится над опасностями, над врагами, над, казалось бы, безвыходными ситуациями, он отделяется сам от себя и бесплотной тенью пляшет на экране коллективного сознания. Вокруг него кипят людские толпы, сменяются страны, нации и поколения, на разных языках его имя звучит по-разному, но каждый, кто его видит, ощущает в нем частицу собственного бытия.

И мы понимаем: наш XX век дал человечеству нового спутника, которому суждено идти сквозь время своей ковыляющей утиной походкой рядом с Ахиллом и Одиссеем, Дон Кихотом и Санчо Пансой, Гамлетом и королем Лиром, доктором Фаустом и Мефистофелем... Этот персонаж-миф — плод сотворчества гениального художника Чарлза Спенсера Чаплина и коллективного сознания нашего столетия.

●

Чарли — это отнюдь не только жалкий неудачник, на которого все шишки валятся, — он воплощение легкости, беспечности и свободы, танцующий силуэт, плясун, одержимый музыкальным ритмом. Танец Чарли — это его торжество над миром ограничений и запретов.

У него есть определенный набор комических телодвижений. Вот он, спасаясь от погони, резко тормозит и в замешательстве балансирует на одной ноге, отставив другую почти перпендикулярно. Вот взбрыкивает ногами назад и в стороны — знак беспечности и эйфории. Пытается небрежно опереться на тросточку и чуть не падает. Икает. Почесывается. Подтягивает штаны... И все эти бытовые, нередко даже физиологически окрашенные движения неуловимо превращаются в «па» какого-то чудесного балета. Чрезмерная скованность порождает чрезмерную размашистость движений, внезапные прыжки, кульбиты, падения, как будто Чарли и в самом деле человек с Луны, как будто он не в ладах с земным притяжением. Машинальность, заторможенность, автоматизм действительно играют с Чарли смешные шутки. Но почти в каждом фильме наступает такой момент, когда его как будто неуклюжие и несоразмерные движения, соединяясь между собой, вдруг непринужденно выливаются в танец, причудливый и легкий, нелепый и одухотворенный.

●

Чарли — это вечно колюблющаяся, готовая упасть фигурка со смещенным центром

тяжести и с поразительной способностью восстанавливать равновесие.

Это — ванька-встанька.

Чтобы уцелеть, Чарли должен находиться вне причинно-следственных связей окружающего мира, жить в ином измерении. Он движется, танцуя, над жизненным потоком, не погружаясь в него. Он не встречает сопротивления вязкой обыденщины: отсюда легкость его ковыляющей походки, неожиданные пируэты, возможность произвольных решений. Отсюда же необходимость сохранять немоту: сомнамбула, идущая по карнизу над пропастью, не может разговаривать...

●

Секрет воздушной легкости чаплиновского персонажа в том, что он внутренне свободен от обязательств по отношению к обстоятельствам, в которые его ставит случай — или судьба. В этом же секрет его комизма. Смешной человек не выбирал ситуаций, в которых оказался, а потому с него взятки гладки. Его контакты с реальностью неожиданны, причудливы, неподвластны законам житейской логики, словом, эксцентричны.

Эксцентричность — форма его свободы и независимости, она не есть результат каких-то усилий, борьбы, но природное его состояние. Если внешний мир пытается подчинить его своей механической необходимости, то Чарли в свою очередь реагирует чисто механически — тем дело и кончается.

Или только начинается?

Историческая ситуация XX века становилась угрожающе эксцентрической, — как подтаявший айсберг, она готова была в любой момент опрокинуться, перейти в свою противоположность. Прогресс оборачивается истребительными войнами, борьба за свободу — еще худшим порабощением, забота о безопасности — безумной гонкой вооружений, самозащита — агрессией, стремление к изобилию — истощением природных ресурсов, народовластие — обожествлением правителей... Потрясения и катастрофы следовали друг за другом в нарастающем темпе. Далеко не идиллический XIX век казался теперь чуть ли не образцом устойчивости и равновесия. «Маленький человек» ощущал себя пассажиром на захваченном штормом, кренящемся корабле истории: он вынужден был балансировать, чувствуя, как палуба то и дело уходит у него из-под ног. Этот балансирующий человечек, сам не ведающий, куда его бросит очередной толчок, со стороны представлял довольно комическое зрелище, особенно в те минуты, когда старался делать вид, будто ничего особенного не происходит. Однако именно тогда, когда злополучный герой находил силы посмотреть на себя со стороны трезвым, насмешливым, комически остраняющим взглядом, его положение и судьба приобретали черты достоинства и трагизма.

Внутренняя эволюция чаплиновского персонажа влекла его ко все большей жизненной конкретности. От произвольной легкости, неуязвимости и веселой безответственности, составлявших его привилегию как персонажа-маски, Чарли двигался к чувствительности, сентиментальности, ранимости — обретал человеческие черты. Но чем человечнее он становился, тем труднее давалась ему эксцентрика, произвольная свобода решений.

Есть трагикомедия человека, превращающегося в куклу, и куклы, превращающейся в человека. Творчество Чаплина, эволюция его персонажа вобрали в себя оба эти аспекта современной «человеческой комедии».

●

В фильме «Великий диктатор» (1940) тема «маленького человека» получила новый и парадоксальный поворот. Чаплин, не расставаясь со своей традиционной маской, сыграл в нем двух главных персонажей-антагонистов: еврея-парикмахера, жертву фашистского режима, и диктатора Гинкеля. Если парикмахер наследует трогательную человечность, самоотверженность, альтруизм, слабость и неистребимость чаплиновского героя, то элементы автоматизма, невменяемости, безответственности, свойственные тому же герою, отделившись от него, создают его антипода и двойника — «анти-Чарли» Гинкеля. В этой диалектике палача и жертвы, в их «двойничестве» нашла выражение одна из трагических загадок XX века — загадка двойственной судьбы «маленького человека».

Чарли — это персонаж, отчужденный от реальности, живущий ей наперекор. Но он не замыкается в своей изоляции, стремится ее преодолеть. Нищий и отвергнутый, он находит существо еще более слабое (собаку, ребенка, женщину), нуждающееся в его поддержке и защите. Таким образом «маленький человек» возвращается в мир, от которого он был первоначально отторгнут. Возвращается для того, чтобы необычными, эксцентрическими, фантастическими средствами бороться против несправедливости и права сильного.

Однако история показала, что существует и другой путь. Как безобидный кузнечик внезапно превращается в крылатую, несущую опустошение саранчу, так и «маленький человек», движимый чувством своей ущемленности и жаждой социального реванша,

начинает рваться к власти и господству, объявляя себя «сверхчеловеком». Тогда перед нами является антипод и двойник чаплиновского персонажа, зловещая марионетка, «великий диктатор» Гинкель.

Несмотря на портретное сходство с Гитлером, Гинкель шире конкретно-исторической фигуры немецкого фюрера, он вбирает в себя типические черты всех диктаторов, вождей, дуче и каудильо, узурпирующих власть народа, а сам народ превращающих в покорную и ослепленную толпу. В образе Гинкеля автоматизм, маниакальность, иррационализм выступают как родовые черты того уродливого порождения нашего века, которое получило наименование фашизма. Фашизм замешан на коллективном психозе, он — наказание народов, потерявших нравственные ориентиры. Не потому ли фашизм обладает зловещей способностью увлекать за собой обезличенную массу? Толпы отлученных от истинной жизни индивидов видят в вожде свое «второе я», через поклонение ему они изживают свой комплекс исторической неполноценности.

В финале фильма Чаплин сбрасывает маску, вернее, обе маски своих персонажей, и обращается к зрителям прямо, от собственного имени со страстным призывом отстаивать свободу и демократию.

То, к чему призывал Чаплин, свершилось. Одержимый диктатор, сплясав свой зловещий танец на костях, исчез с исторического горизонта. Но породившая его историческая эпоха еще не отошла в прошлое.

И урок, преподанный нам великим художником XX века Чарлзом Спенсером Чаплином, все еще актуален.

Чарли Чаплин и «охота на ведьм»

Через два дня после того, как Чарлз Спенсер Чаплин с семьей отправился в Европу на борту «Куин Мэри», чтобы присутствовать на премьерах «Огней рампы» в Париже и Лондоне, представитель службы Генерального прокурора США заявил, что против артиста у Генерального прокурора имеется достаточно материала, и объявил журналистам, что въездная виза Чаплина аннулирована. Как ненатурализованному иммигранту и британскому подданному Чаплину требовалось разрешение на возвращение в США. Такое решение было частично продиктовано местью. 3 октября 1952 года Генеральный прокурор Мак-Грэнери, которому, как говорили, надоел иск об отцовстве, поданный Джоан Берри против Чаплина в начале 40-х годов, заявил корреспондентам «Нью-Йорк таймс», что Чаплин, по его мнению, — «отвратительный человек», делавший заявления, свидетельствующие о «недоброжелательном и насмешливом отношении к стране, чье гостеприимство обогатило его».

Чаплин, который был уже сыт по горло травлей, устроенной ему лет за десять до этого прессой и правительством, решил не возвращаться. В апреле 1953 года он отказался от права на въезд в США и обосновался в Швейцарии, где и жил до конца своих дней.

Трения Чаплина с федеральным правительством из-за политических вопросов уходят корнями в весьма специфические события 40-х годов, когда Чаплин впервые в жизни принял активное участие в политике. В то время, как нацисты вторглись в Россию и многие американцы призывали союзников открыть второй, западный фронт против стран «оси», Чаплин произнес несколько речей, призывая к единству между союзниками, отстаивая необходимость второго фронта. Когда после второй мировой войны климат общественного мнения изменился и вместо нацистов главным врагом США на международной арене

стал СССР, Чаплин оказался в центре внимания проводимого ФБР расследования антиамериканской деятельности.

17 апреля 1949 года директор ФБР Дж. Эдгар Гувер затребовал в лос-анджелесском отделении ФБР последние материалы на Чаплина для досье «внутреннего расследования». 5 сентября из отделения был получен доклад на 38 страницах, основную часть которого составляла копия беседы Чаплина в Службе иммиграции и натурализации от 17 апреля 1948 года.

Собирая материал для более обширного исследования о Чаплине и американской культуре, я, опираясь на Закон о свободе информации, получил у ФБР досье на великого артиста. В досье содержится и запись упомянутой беседы с Чаплином, проведенной Джоном П. Бойдом из Службы натурализации в апреле 1948 года. В самом интервью около шести тысяч слов, ниже предлагается сокращенный вариант, содержащий — в скобках — некоторые пояснения.

Помимо того что это прекрасное свидетельство настроений, господствовавших в США в годы «холодной войны», беседа также показывает политическую ориентацию Чаплина как человека прогрессивного, не желающего отказываться от своего участия в собраниях в поддержку второго фронта в 1942—1943 годах или присоединиться к модным тогда обвинениям в адрес СССР.

Чарлз Маланд

— Вы когда-нибудь оказывали помощь руководящим органам компартии?

— Не думаю. Опять же это такой общий вопрос... Я не знаю, что называется руководящей организацией компартии.

— Господин Чаплин, вы считаете себя членом компартии?

— Конечно, нет.

— Оказывали ли вы помощь Коммунистической Лиге Молодежи?

— Нет, никогда.

— Оказывали ли вы когда-либо помощь коммунистической партии?

— Никогда.

— Оказывали ли вы помощь Актерской гильдии?

— ...Да, возможно, а может быть, и нет. Кажется, чтобы работать, я должен быть членом Актерской гильдии.

— Господин Чаплин, в прессе время от времени появлялись сообщения, что вы интересовались различными движениями, которые поддерживают коммунисты. Так ли это?

— Нет. Я либерал, и меня интересует мир, но никак не коммунизм. Я всегда так и говорил. Мне не нужен никакой «фронт», никакое другое имя. Всю свою жизнь я выступал под собственным именем. Я никогда не был членом какой-либо политической организации, кроме тех случаев, когда это требовалось для работы...

— Вы обращались к кому-нибудь с заявлением, в котором говорили: «Россия, будущее принадлежит тебе»?

— Да.

— К кому было обращено это заявление и какой характер оно носило?

— Не знаю. К Советской России, что-то в этом роде.

— Изложите суть обращения.

— Ну просто, что они боролись и умирали и так далее. Обычная речь в патриотическом духе. По-моему, это было во время войны. Да, я уверен.

— Так. В «Дейли уоркер» от 8 июня 1947 года была помещена статья, якобы написанная вами, призывавшая отложить суд над Юджином Деннисом, Леоном Джозефсоном и Герхардом Эйслером. (Все трое были членами Коммунистической партии, первые два позднее, в 1947 году, были приговорены к годичному сроку заключения, а Эйслера, имевшего немецкое гражданство, выслали из страны.)

— Да, действительно.

— Каким образом вы информировали «Дейли уоркер» о ваших взглядах?

— Я не информировал. Я получаю сотни писем с просьбами от самых разных обществ и организаций... в них говорится: во имя справедливости, не дадите ли вы разрешение воспользоваться вашим именем для того-то и того-то...

— Обвиняемые интересовали вас прежде всего как коммунисты?

— Меня это взволновало прежде всего из-за того, что фактически это была «охота на

© «Cineaste», 1986, № 4. Беседа Чаплина с представителем Службы иммиграции и натурализации была опубликована под заголовком «Являетесь ли вы теперь и были ли когда-либо прежде?..» Подготовка к публикации Чарлза Маланда. Печатается с сокращениями. В скобках — примечания автора публикации.

ведьм», которую лично я, честно говоря... я вовсе не... как я уже говорил, я вовсе не защищаю коммунистов.

— Господин Чаплин, в издании «Challenge, The Voice Of Youth» 5 июля 1947 года появилась статья под заголовком «Продолжайте охоту на ведьм», где приводятся выдержки из беседы, которая, по всей вероятности, была у вас с редактором и касалась, видимо, вашего фильма «Мсье Верду». Вам задали вопрос: «Симпатизируете ли вы коммунистам?» — и вы ответили: «Ну, в общем, да». Вы помните этот разговор, господин Чаплин?

— Во время второй мировой войны все в большей или меньшей степени сочувствовали коммунистам. Я имею в виду коммунистов России... Я не читал ни одной книги о коммунизме. Я об этом ничего не знаю. Я никогда не читал Карла Маркса и ничего такого. Для меня «коммунистический» значило «Россия». Конечно, не старорежимная Россия. Ну, а раз они коммунисты и сражаются за то, что считают своим правым делом, я, естественно, считал, что они вели себя очень мужественно. Я всегда был благодарен им, потому что они дали нам возможность собраться с силами и жить так, как мы хотим.

— Являетесь ли вы сторонником курса, проводимого компартией США?

— Я ничего не знаю о компартии США, совсем ничего. Удовлетворяет вас такой ответ?.. Вся эта связь с коммунистами приписывается мне из-за того, что во время войны мне предложили произнести речь вместо Дэвиса (Джозеф Дэвис — автор книги «Миссия в Москву»). Он был американским послом в России и должен был выступать в Сан-Франциско. Неожиданно он заболел ларингитом. В последнюю минуту мне позвонили, спросили, не мог бы я быть на митинге и помочь собрать деньги для России. Я отправился туда. Произнес речь. Меня все это очень взволновало, приходили известия, что они там, в Сталинграде, сражались и погибали, ну и я говорил, восхищался Россией и русскими, а потом они сказали: «Здорово», мол, так и надо, все мы хотим единства. Но в то время, казалось, были и другие силы, пытавшиеся посеять раздор между нами...

— Господин Чаплин, являлись ли вы когда-нибудь членом Новой рабочей партии?

— Нет.

— Вы когда-нибудь оказывали помощь Новой рабочей партии?

— По-моему, нет — для начала, что такое Новая рабочая партия? Тысячи просьб о всяких пожертвованиях. Нет никакого списка, какие организации коммунистические, какие нет. Я уверен, что не являюсь членом ничего такого. Это я могу абсолютно точно заявить, с полной уверенностью. Я не состою вообще ни в какой политической партии.

— 20 ноября 1942 года состоялся обед, организованный обществом «Военная помощь России», известный как «чаплиновский обед».

— Да, так.

— Почему этот обед был дан в вашу честь?

— Потому что я очень хорошо говорил о том, как воевали русские, и Россия была мне за это очень благодарна, ну и, естественно, возникла мысль, что если устроить обед в мою честь, это поможет собрать деньги для русских. Я тогда сам сделал пожертвование.

— Вы когда-нибудь принимали у себя работников русского консульства?

— Да... понимаете, к нам приходит масса людей. Я принимаю бездну всяких там консулов, послов... Ну, видите ли, все они приходят ко мне, потому что меня знают во всем мире, правда, не слишком уж. Я был знаком с русским консулом, г-ном Томасом... Томасовым (пометка агента ФБР: видимо, имеется в виду г-н Евгений Туманцев). Это был очень милый, маленький человек, он мне нравился, но, по-моему, с тех пор, как он сюда приехал, я его видел только два раза. Опять же я должен добавить, они знают меня, знают о моем дружеском отношении, и... я не против. Я и сейчас это скажу. У меня нет никаких враждебных чувств к России. Совсем нет. Может быть, я плохо разбираюсь в ситуации, но я должен честно сказать, что у меня по-прежнему есть надежда, и я все еще верю, что было бы очень здорово, если бы мы договорились с ними, и я думаю всем было бы только лучше.

— Посылали ли вы в Москву приветственную телеграмму Советскому правительству в связи с проведением в Москве чаплиновского фестиваля?

— Да... Я очень гордился. Понимаете ли, это был фестиваль в честь моей работы, ну и, естественно, я написал им, что весьма польщен тем, что у них проводится такой фестиваль и что им нравится моя работа.

— Как вы относитесь к Советскому правительству теперь?

— Так же, как всегда. Я им очень благодарен. В тех немногих газетах, которые я читаю, мне не попадалось сообщений о том, что они совершили какие-то особые преступления или беззакония против нашей демократии.

— А как вы относитесь к захвату Чехословакии Советским Союзом?

— Честно говоря, мне не очень хорошо известно, как обстоит дело. Мне почти ничего об этом не известно. Основываясь на том, что я читал в газетах, я по-прежнему утверждаю, что Россия ничего особенного не делала. Не было солдат, не было кровопролития. Мой анализ ситуации, мои выводы, я полагаю, мой здравый смысл говорят мне, что мы не очень-то помогали им в Судетах, я просто уверен, что пресса хочет развязать войну, просто начать войну с Россией, и я всем сердцем осуждаю это, но я уверен, что я не коммунист и мое имя никогда не будет связано ни с какими коммунистами.

— Считаете ли вы, что коммунистический образ жизни лучше американского?

— Нет. Если бы я так считал, я бы, наверно, поехал туда и жил там. И в то же время у меня нет никаких отрицательных эмоций. Я не имею ничего против, если, конечно, они не вздумают вторгнуться в Америку, тогда бы я первый взялся за оружие.

— Взялись бы вы за оружие, чтобы отразить...

— Да, чтобы сражаться со всяким, кто вторгнется в Америку. Еще одно. Им, журналистам, не нравится, когда говоришь откровенно. У меня в этой стране никогда не было нормальной рекламы. Я презираю прессу, и она вечно лжет обо мне. Они попытались сделать из меня то ли чудовище, то ли что-то в этом роде. Я живу очень спокойной обычной жизнью. Я не принадлежу к людям, любящим всякие организации. Но во время войны я был резко настроен против фашистов, а до того я был против войны, потому что считал ее беззаконием. Они сговорились с Гитлером. А когда дело дошло до войны, я возложил все свои надежды на союзников, я хотел разгрома нацистов и фашистов. Меня это очень беспокоило, ведь я снял картину «Великий диктатор».

— Вы были членом Национального совета американо-советской дружбы?

— Думаю да, возможно, да.

— Господин Чаплин, сколько примерно раз вы выступали по просьбе организации «Военная помощь России»?

— Четыре или пять раз.

— Вы знаете Эрла Броудера (Броудер был одним из руководителей компартии США).

— Нет, я его не знаю.

— Господин Чаплин, вы были почетным председателем собрания интеллигенции, проводившегося 16 октября 1942 года в Нью-Йорке в Карнеги-Холл?

— Да, я там выступал.

— Были ли вы почетным председателем собрания?

— Не помню. Помню, они обращались с просьбой и хотели знать, буду ли я там выступать. Я думаю, председателем был Орсон Уэллс...

— Далее, во время выступления, точнее в начале своего выступления, вы обратились к собравшимся: «Дорогие товарищи. Да, именно товарищи». Было это?

— Да.

— И что вы хотели сказать этим приветствием?

— Я хотел сказать — разумеется, среди собравшихся были русские, а поскольку мы все поддерживали общее дело как союзники и боролись за демократию, они и были нашими товарищами; я очень гордился, что могу обратиться к ним — «товарищи». Все мы боролись за одно дело.

— Имело ли какое-нибудь значение то, что вы считали себя последователем линии коммунистов?

— Нет.

— А членом коммунистической партии?

— В этом просто была доля шутки. Всех это очень развеселило: тогда бытовало мнение, что русские очень своеобразные партнеры. Я хотел ослабить напряжение, сблизить всех, создать атмосферу дружбы и так далее: естественно, я либерал.

— Указывается также, что вы далее сказали: «Я не гражданин страны, и мне не нужны документы, удостоверяющие американское гражданство. Документы о гражданстве не имеют значения. Я патриот человечества. Я гражданин мира».

— Первая часть этого утверждения — неправда.

— Вы когда-нибудь подавали просьбу о получении американского гражданства?

— Никогда не подавал. С девятнадцати лет я всегда чувствовал какую-то общность, интернациональность мира, и мне кажется, это становится все реальнее, есть ведь ООН, говорят о том, что мир только один.

— Поэтому вы никогда не подавали просьбу о получении американского гражданства?

— Да. Я считаю себя таким же гражданином США, как и любой другой страны, хотя я всегда очень любил эту страну. Я здесь уже тридцать или тридцать пять лет. Мне кажется, я гражданин мира. Мне кажется, настанет день, и все преграды рухнут, и люди будут ездить туда-сюда по свету и смогут стать частицей любой страны. Я всегда так относился к гражданству.

— Вернемся к этому выступлению 16 октября 1942 года. Сообщается, что вы далее

сказали: «А потом все эти бессмысленные разговоры о коммунизме, как только речь заходит о втором фронте; слава богу, коммунизм больше не пугало. Кто они, эти коммунисты? Слава богу, мы, и вообще американцы, начинаем понимать их. Коммунисты — обыкновенные люди вроде нас. Говорят, коммунисты безбожники. Какая чепуха. Люди, которые сражаются и умирают, как русские, приближаются к богу». И наконец, вы завершили свою речь, отдав дань памяти трем миллионам павших героев скорбящей России, которые погибли, пока мы всего лишь готовились.

— Это более или менее правильно... По ходу дела... мне показалось, в нашей стране есть немало сил, которые пытаются внести раскол в общее дело союзников.

— Исходя из того, что вы говорили сегодня, и того, что я о вас читал, я прихожу к заключению, что, по вашему мнению, коммунистический образ жизни совместим с американским.

— Честно говоря, я ничего не знаю о коммунистическом образе жизни. Должен признать это, но должен также сказать, что не вижу причин, по которым мы бы не могли жить в мире с Россией. Меня не интересует идеология, уверяю вас. Я вас уверяю. Не знаю, верите вы мне или нет, но она меня не интересует. Вернее, интересует лишь постольку, поскольку они говорят, что хотят мира,— не понимаю, почему бы нам не жить в мире. Не понимаю, почему бы нам не установить торговые связи, ну, там, улучшить отношения и таким образом избежать мировой войны.

— Г-н Чаплин, не желаете ли сделать еще какое-нибудь заявление относительно вашей политической принадлежности и политических взглядов?

— Я непосредственно не принадлежу ни к какой организации, имеющей политические цели, особенно коммунистические. У меня нет подобных связей. Я либерал. Как я уже говорил, все эти политические, о господи, все эти политические слухи, которые ходят обо мне со времен войны, вертятся вокруг слова «коммунист». Я уже говорил, что не отрицаю того, что я восхвалял и прославлял Россию, мне казалось, что это необходимо, потому что я лично считаю, я действительно искренне уверен: то, что они сделали,— великолепно, и если бы не Россия, может быть, сейчас здесь были бы нацисты.

Исходя из того, что вы здесь говорили, я был последователем линии коммунистов из-за того, что мы победили Германию и Гитлера. До того я не был последователем коммунистов. Я был демократом. Естественно, я прогрессивно настроен. Я поддерживаю настоящие союзы трудящихся, по-моему, это хорошо. Я поддерживаю все, что облегчит... поднимет уровень жизни американцев, вот и все. Хорошо бы избежать новой депрессии.

Я бы хотел мира между Россией и США, а послужит ли это интересам американских коммунистов, я не знаю. Если да, то это ненамеренно. Вот что я бы хотел сказать. Да, это ненамеренно. У меня нет такой цели. Я хочу, чтобы в протоколе было записано, что меня не интересуют никакие подрывные действия с целью свергнуть американское правительство или вообще какое-либо правительство, и я не занимаюсь политикой. У меня нет никаких связей, кроме тех, которые не имеют отношения к политике, вроде Общества дружбы с Россией. Моя единственная цель — сохранить демократию. Я думаю, в чем-то она, как и все остальное, нарушается. По-моему, немало «ведьм» было сожжено. По-моему, это не демократия. Мне странно и страшно, что меня считают коммунистом. Я здесь уже тридцать пять лет, и меня всегда интересовала только работа, а она никогда не носила «антикакой-нибудь» характер... может быть, немного критики, но всегда только для блага страны. Я не люблю войну и не люблю революцию. Я не люблю, когда что-нибудь свергают. Если нас устраивает статус-кво чего-либо, пусть так и остается. Я либерал в том смысле, что хочу, чтобы все было гармонично. Я хочу, чтобы все были здоровы, счастливы и довольны.

Перевод М. Теракопян

В начале 1989 года в «ИК» состоялся просмотр фильма «Колыбельная» американского режиссера Эфраима Севелы. Фильм представил сам создатель «Колыбельной» — он автор сценария, режиссер и продюсер картины.

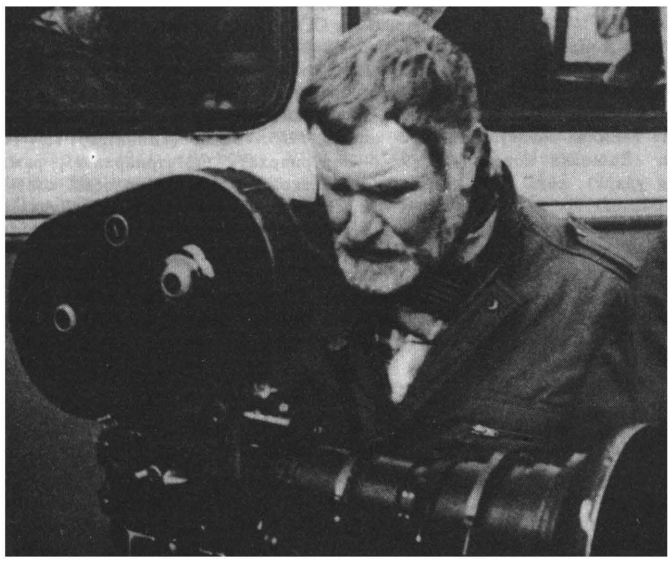
В трех новеллах, вошедших в фильм, автор рассказал о трагической судьбе евреев в годы второй мировой войны в оккупированной гитлеровцами Польше (фильм снимался в ПНР).

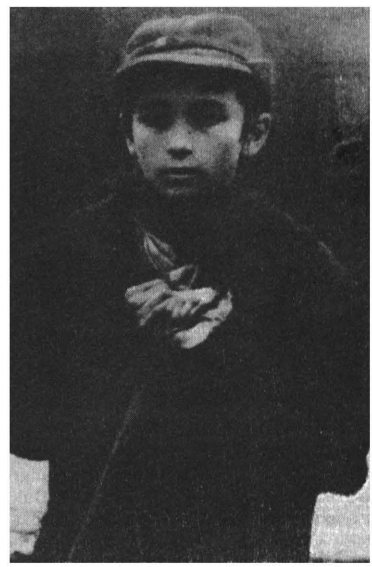
Севела до выезда за рубеж в 1971 году плодотворно работал в советском кино. По его сценариям было поставлено около десятка картин, а в постановке одной из них — «Годен к нестроевой» — он участвовал и как режиссер.

На Западе Э. Севела получил известность как писатель. «Колыбельная» — это его режиссерско-продюсерский дебют в кинематографе. В беседе, состоявшейся в редакции, Севела рассказал о судьбах эмигрантов, о своих творческих планах.

В № 7 «ИК» начнется публикация повести Э. Севелы «Остановите самолет — я слезу».

На фото: Э. Севела (вверху слева), кадры из фильма «Колыбельная».





Досье «ИК»

КАТЯ ПАСКАЛЕВА, актриса (НРБ)

Родилась 18 сентября 1945 года в Петриче. В 1967 году окончила ВИТИС в Софии. Играла в театре в Толбухине, Пловдиве, затем в Софии. В кино — с 1967 года. Засл. арт. НРБ (1974). Жена режиссера И. Росенова, поставившего с ее участием фильмы «Поэт и дьявол» и «Станция для незнакомых».

1967: «Отклонение» («Отклонение»), реж. Г. Островский, Т. Стоянов. *1969:* «Скорпион» против «Радуги» («Скорпион» срещу «Дъга»), реж. В. Икономов. *1971:* «Конец песни» («Краят на песента»); «Козий рог» («Козият рог»), реж. М. Андонов. *1972:* ТВ ф. «Большая победа» («Голямата победа»); «Белая Одиссея» («Бялата одисея»). *1973:* «Иван Кондарев» (в СССР — «Встревоженная тишина», «Иван Кондарев»), реж. Н. Корабов; «Воспоминание» («Спомен»), реж. И. Ничев; «Мужчины без работы» («Мъже без работа»), реж. И. Терзиев. *1974:* ТВ ф. «На жизнь и на смерть» («На живот и смърт»). 1975: «Катина» (в СССР — «Случай из жизни», «Катина»); «Дачная зона» («Вилна зона»), реж. Э. Захариев. *1976:* «Вина» («Вината»); «5+1» (новелла из фильма «Лживые истории», «Лъжовни истории»). *1977:* «Матриархат» («Матриархат»), реж. Л. Кирков; «Солнечный удар» («Слънчев удар»), реж. И. Акташева, Х. Писков; «Звезды в волосах, слезы в глазах» («Звезди в косите, сълзи в очите»), реж. И. Ничев. *1978:* «Бедный Лука» («Бедният Лука»); «Все и никто» («Всички и никой», в СССР — «Соучастники»). *1979:* «Бумеранг» («Бумеранг»), реж. И. Ничев. *1982:* «Самый тяжкий грех» («Най-тежкият грях»), реж. И. Грыбчева. *1983:* «Поэт и дьявол» («Поетът и дяволът»). *1984:* «Этот прекрасный зрелый возраст» («Тази хубава зряла възраст»). *1985:* «Память» («Памет»). *1986:* «Ева на третьем этаже» («Ева на третия етаж»), реж. И. Грыбчева. *1987:* «Чичо, крестный» («Чичо кръстник»). *1988:* «Станция для незнакомых» («Спирка за непознати»); «Тест-88» («Тест-88»), реж. Х. Христов.

КАРЛОС САУРА, режиссер (Испания)

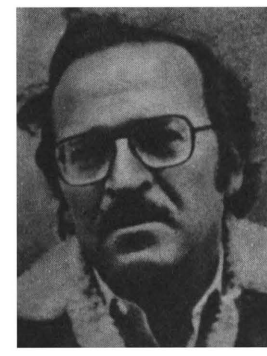
Полная фамилия — Саура Атарес. Брат художника Антонио Сауры. Родился 4 января 1932 года в Гуэске (провинция Арагона). С 18-ти лет — фотограф. Два года учился в политехническом институте. В 1957 году окончил Мадридскую киношколу, преподавал в ней до 1964 года. С 1960 года снимает художественные фильмы. Один из выдающихся режиссеров мирового кино. В 1967—1979 годы К. Сауру связывали творческие и личные взаимоотношения с актрисой Дж. Чаплин, дочерью Ч. С. Чаплина.

1954: к/м «Детская карусель» ("El tiovivo"). *1955:* к/м «Мир» ("Pax"); к/м док. ф. «Фламенко» ("Flamenco"), и оператор; к/м док. ф. «Антонио Саура» ("Antonio Saura"), и продюсер. *1956:* к/м док. ф. «Речушка Мансанарес» ("El pequeño rio Manzanares"). *1957:* к/м «Воскресный вечер» ("La tarde del domingo"), и соав. сц. *1958:* ср/м док. ф. «Куэнка» ("Cuenca"), и ав. сц., сооператор. *1960:* «Бродяги» ("Los golfos"), и соав. сц., актер. *1963:* «Плач по бандиту» ("Llanto por un bandido"), с Италией и Францией, и соав. сц. *1965:* «Охота» ("La caza"), и соав. сц., приз на МКФ в Западном Берлине. *1967:* «Замороженная мятная лепешка» ("Peppermint frappé"), и соав. сц. приз на МКФ в Западном Берлине. *1968:* «Стресс: три, три» ("Stress es tres, tres"), и соав. сц. *1969:* «Нора» ("La madriguerra"), и соав. сц. *1970:* «Сад наслаждений» ("El jardín de las delicias"), и соав. сц. *1972:* «Ана и волки» ("Ana y los lobos"), и соав. сц. *1973:* «Кузина Анхелика» ("La prima Angélica"), и соав. сц., приз на МКФ в Канне. *1975:* «Выкормить ворона» ("Cría cuervos"), и ав. сц., спец. приз на МКФ в Канне. *1976:* «Элиза, жизнь моя» ("Elisa, vida mía"), и ав. сц. *1977:* «С завязанными глазами» ("Los ojos vendados"), и ав. сц. *1979:* «Мама исполняется сто лет» ("Mamá cumple cien años"), с Францией, и ав. сц., спец. приз на МКФ в Сан-Себастьяне. *1980:* «Быстрей, быстрей» ("De prisa, de prisa"), с Францией, и ав. сц., гл. приз на МКФ в Западном Берлине. *1981:* «Лорка — Гадес — Саура в «Кровавой свадьбе» (в СССР — «Кровавая свадьба», "Lorca — Gades — Saura en Bodas de sangre"), и соав. сц. по Ф. Гарсиа Лорке, спец. приз на МКФ в Карловы-Вары; «Сладкие моменты» ("Dulces horas"), с Францией, и ав. сц. *1982:* «Антоньета» ("Antonieta"), Мексика — Испания — Франция, и соав. сц. *1983:* «Кармен» ("Carmen"), и соав. сц., приз на МКФ в Канне. *1984:* «Ходули» ("Los zancos"), и соав. сц. *1985:* «Колдовская любовь» ("El amor brujo"), и соав. сц. *1987:* «Эльдорадо» ("El Dorado"), с Францией и Коста-Рикой, и ав. сц. *1988:* «Ночь темна» ("La noche oscura").

ЭВА ШИКУЛЬСКА, актриса (ПНР)

Родилась 27 ноября 1949 года в Варшаве. В 1972 году окончила Высшую театральную школу в Варшаве. С 1973 года — в Варшавском театре «Студио». Снимается в кино с 1966 года.
1966: ТВ к/м ф. «Дуэт» ("Duet"); ТВ к/м ф. «Тандем» ("Tandem"). *1967:* ТВ к/м ф. «Отец» (в СССР —«Его отец», "Ojciec"), реж. Е. Гофман. *1968:* «Крестины» ("Keresztelö"), в ВНР, реж. И. Гааль; «Человек с ордером на квартиру» ("Człowiek z M-3"); «Игра» ("Gra"), реж. Е. Кавалерович. *1969;* ТВ ф. «Как заполучить деньги, женщину и славу» ("Jak zdobyć pieniadze, kobiete i slawę"). *1970:* ТВ. ф. «Драка» ("Draka"); ТВ ф. «В любую погоду» ("W każdą pogodę"); «Сигналы ММХХ — Приключение во Вселенной» (в СССР —«Сигналы», "Signale MMXX — Ein Weltraumabentuer"), в ГДР. *1971:* «Мотодрама» ("Motodrama"); ТВ ф. «Гонка» (в СССР —«Всё в спешке», "Gonitwa"); ТВ ф. «Гидрозагадка» ("Hydrozagadka"); ТВ сериал «Автомобильчик и тамплиеры» ("Samochodzik i templariusze"). *1972:* ТВ ф. «Девушки на выданье» ("Dziewczyny do wzięcia"); «Скорпион, девушка и лучник» ("Skorpion, panna i lucznik"), ТВ ф. «Фортуна» ("Fortuna"). *1973:* ТВ сериал «Яносик» ("Janosik"), киновариант — 1974, реж. Е. Пассендорфер; ТВ ф. «Гадины» ("Padalcy"); ТВ ф. «Пес» ("Pies"). *1974:* «Потоп» ("Potop"), реж. Е. Гофман; ТВ ф. «Но папочка!» ("Aber Vati!"), в ГДР; ТВ сериал «Сколько осталось жить» ("Ile jest życia"). *1975:* «Звезда пленительного счастья», в СССР, реж. В. Мотыль. *1978:* «Объяснение в любви», в СССР, реж. И. Авербах; ТВ сериал «Семья Поланецких» ("Rodzina Polanieckich"), реж. Я. Рыбковский. *1979;* ТВ сериал «Карьера Никодема Дызмы» ("Kariera Nikodema Dyzmy"), реж. Я. Рыбковский. *1980:* «Дон Жуан, улица Карла Либкнехта, 78» ("Don Juan, Karl-Liebknecht-Straße 78"), в ГДР, реж. З. Кюн; «Двадцать шесть дней из жизни Достоевского», в СССР, реж. А. Зархи. *1981:* «Ва-банк» ("Va-bank"), реж. Ю. Махульский; «На берегу спокойного моря» ("Okolice spokojnego morza"); «Он, она, они» ("On, ona, oni"). *1982:* «24 часа лил дождь» ("24 часа дъжд"), в НРБ; «Дом святого Казимира» ("Dom św. Kazimierza"). *1983:* «Секс-миссия» (в СССР — «Новые амазонки», "Seksmisja") реж. Ю. Махульский; «Каменные плиты» ("Kamienne tablice"), реж. Э. и Ч. Петельские; «Надзор» ("Nadzór"), выпуск на экран — 1985. *1984:* «Ва-банк II, или Ответный удар» ("Va-bank II, czyli Riposta"), реж. Ю. Махульский; «Кто этот человек» ("Kim jest ten czowiek"), реж. Е. и Ч. Петельские. *1985:* «Медиум» ("Medium"); «Приглашение» ("Zaproszenie"), реж. В. Якубовская; «В тени ненависти» ("W cieniu nienawisci"). *1986:* «Эпизод в Западном Берлине» ("Epizod Berlin West"), «Похороны льва» ("Pogrzeb lwa"); «Пять женщин на фоне моря» ("Пет жени на фона на морето"), в НРБ. *1988:* «Цвета любви» ("Kolory kochania"), реж. В. Якубовская.

СИДНЕЙ ЛЮМЕТ, режиссер (США)



Родился 25 июня 1924 года в Филадельфии. С детства играл в театре. Учился в Колумбийском университете. Написал несколько пьес. С 1950 года — режиссер на ТВ, с 1956 года — в кино. Удостоен специальной премии на МКФ в Карловы-Вары-84 за вклад в киноискусство.
1956: «Двенадцать разгневанных мужчин» ("12 Angry Men"), гл. приз на МКФ в Западном Берлине. *1958:* «Увлеченная сценой» ("Stage Struck"). *1959:* «Такого рода женщина» ("That Kind of Woman"). *1960:* «Из породы беглецов» ("The Fugitive Kind"), по пьесе Т. Уильямса «Орфей спускается в ад». *1961:* «Вид с моста» ("Vu du pont"), Франция-Италия, по А. Миллеру. *1962:* «Долгий день уходит в ночь» ("Long Day's Journey Into Night"), по Ю. О'Нилу. *1963:* «Система безопасности» ("Fail Safe"), и сопродюсер. *1964:* «Ростовщик» ("The Pawnbroker"). *1965:* «Холм» ("The Hill"), в Великобритании. *1966:* «Группа» ("The Group"); «Дело самоубийцы» ("The Deadly Affair"), в Великобритании, и продюсер. *1967:* «Прощай, храбрец» ("Bye Bye Braverman"), и продюсер. *1968:* «Чайка» ("The Sea Gull"), в Великобритании, и продюсер, по А. П. Чехову. *1969:* «Свидание» ("The Appointment"), с Италией. *1970:* «Последняя из «Моубил Хотшотс» ("The Last of the Mobile Hotshots"), по Т. Уильямсу, и продюсер; полнометражный документ. фильм «Кинг: кинопротокол... Из Монтгомери в Мемфис» ("King: A Film Record... Montgomery to Memphis"), совместно с Дж. Л. Манкевичем. *1971:* «Магнитные ленты Андерсона» ("The Anderson Tapes"). *1972:* «Детская игра» ("Child's Play"); «Обида» ("The Offence"), в Великобритании. *1973:* «Любимая Молли» ("Lovin' Molly"); «Серпико» ("Serpico"). *1974:* Убийство в Восточном экспрессе» ("Murder on the Orient Express"), в Великобритании, по А. Кристи. *1975:* «Жаркий день после обеда» ("Dog Day Afternoon"). *1976:* «Телесеть» ("Network"). *1977:* «Эквус» («Конь» — "Equus"), в Великобритании, по П. Шеффери. *1978:* «Волшебник» ("The Wiz"). *1980:* «Скажи мне только, что ты хочешь» ("Just Tell Me What You Want"), и сопродюсер. *1981:* «Принц города» ("Prince of the City"), и соав. сц. *1982:* «Смертельная ловушка» ("Deathtrap"); «Вердикт» ("The Verdict"). *1983:* «Дэниел» ("Daniel"), и сопродюсер, по Э. Л. Доктороу. *1984.* «Гарбо говорит» ("Garbo Talks"). *1985:* «Власть» ("Power"). *1986:* «На следующее утро» ("The Morning After"). *1988.* «Бегство в пустоту» ("Running on Empty").

С. Кудрявцев

Ж. Медведев,
Р. Медведев

Кто сумасшедший?

Рой Медведев (слева) и Жорес Медведев
Фото 1970 года

Новая рубрика обязана своим появлением читателям журнала. Сценарий Олега Кавуна («Уроки в конце весны», «ИК», 1988, № 7) вызвал неожиданно для нас большую почту, часть писем опубликована в книжке, которую вы держите в руках.

Сюжеты и факты совсем недавних лет, не ставшие еще предметом углубленного анализа для историков, не воплощенные в искусстве, как оказалось, не менее (если не более!) интересны нашему читателю, чем уже изученные и преданные гласности в наших устных и печатных дискуссиях.

Репортаж двумя перьями — историка и философа Роя Медведева, биолога Жореса Медведева — сделан в 1970 году по горячим следам событий. Книга «Кто сумасшедший?» выходила за рубежом, в том числе на русском языке в издательстве «Макмиллан». Когда в 1989-м Рой Александрович любезно согласился по просьбе редакции перечитать старую рукопись, то решил ничего в ней не менять. Сделать только некоторые сокращения.

Нас просили забыть эту историю. Мы согласились, но на определенных условиях. Сейчас, через три месяца после главных событий, стало очевидным, что противоположная сторона не захотела выполнить свои обещания. Это создает для нас свободу выбора. А выбор не представляет проблемы — нельзя скрывать факты, которые могут вызвать общественный интерес.

Сентябрь 1970

Ж. Медведев
ПОДГОТОВКА «СЦЕНАРИЯ».
Апрель — май 1970

Чтобы понять события, следует начать с эпизода, случившегося двумя месяцами раньше. В конце февраля один из друзей счел необходимым сообщить мне, что у его знакомого научного работника, доктора физико-математических наук, органы КГБ провели обыск. Во время обыска было конфисковано некоторое число рукописных произведений «самиздата». Мой друг с беспокойством сообщил, что в числе конфискованных работ могла оказаться и рукопись моей книги «Международное сотрудничество ученых и национальные границы», которую он дал своему коллеге для ознакомления.

Хотя я пострадавшего не знал и разрешения на передачу ему рукописи не давал, однако возможное знакомство с нею КГБ не вызывало беспокойства. Экземпляр, попавший в конфискацию, не относился к категории «самиздата», он содержал авторскую правку и был подписан.

Проблема интеграции научных исследований во всемирном масштабе, которой была посвящена книга, являлась весьма актуальной и широко обсуждалась учеными многих стран. Законченный в 1968 году вариант рукописи был предварительным, дискуссионным. В течение двух лет автор обсуждал эту работу с коллегами, постоянно внося в нее изменения. В конце 1968 года мне предложили переработать одну из глав для публикации в московском журнале, но я считал это преждевременным.

За два года рукопись прочитало много людей, но она не стала достоянием «самиздата», то есть не подвергалась бесконтрольному размножению. Все читатели знакомились только с подписанными и лично автором выправленными экземплярами, и всего таких экземпляров было немного, во всяком случае, в пределах нормы, допустимой для профессионального предварительного обсуждения. А может быть, «самиздат» просто не подхватывал эту работу в свою цепную реакцию тиражирования, поскольку «критическая масса» первичного тиража была для этого недостаточной. Или сыграл роль специальный характер исследования.

К серьезной переработке этой рукописи я предполагал приступить в 1971 году, а пока спокойно собирал дополнительные факты, замечания и советы. По характеру книга не адресована только к ученым или к какому-либо особо «либеральному» слою интеллигенции. Для автора представляло интерес мнение партийных и государственных кругов и даже беседа о некоторых разделах с работниками КГБ могла быть полезной. Со временем Главлит, представляющий, как известно, в печати интересы партии и государства, получил бы книгу в свои руки законным путем и смог бы высказать свое мнение по поводу ее

В одном из ближайших номеров редакция предполагает опубликовать материал, рассказывающий о сегодняшнем состоянии нашей судебной психиатрии.

содержания. Сейчас же можно было лишь дожидаться вызова для объяснений по поводу путей, приведших рукопись незаконченной работы в изъятую коллекцию.

Март, однако, прошел спокойно, и можно было подумать, что рукопись не вызвала заметного интереса экспертов. Не вернулась она и к автору. К апрелю я почти забыл об этом событии, тем более что некоторые другие проблемы стали волновать меня значительно больше.

8 или 9 апреля мне неожиданно позвонили из Обнинского горисполкома и сообщили, что меня срочно хочет увидеть председатель Нина Петровна Антоненко. На естественный вопрос о предмете предстоящей беседы секретарь ответила только, что разговор коснется важного дела. Я немедленно туда отправился и сразу был принят председателем. За семь лет жизни в Обнинске я никогда не бывал в этом кабинете.

Вопрос, из-за которого Н. П. Антоненко столь срочно меня вызвала, касался поведения моего старшего сына, ученика 10-го класса. Юноша в последние 2—3 года действительно мало радовал учителей и родителей. Вступив в так называемый «переходный» возраст, он, начиная с 8-го класса, стал заметно хуже учиться, поведение в школе и дома изменилось в нежелательную сторону. Появился комплекс поведения, обозначаемый за границей словом «хиппи». На воспитательно-принудительные меры со стороны школы и родителей мальчик летом 1968 года, сразу после экзаменов, прореагировал бегством на юг, где он две недели прожил на берегу моря, содержа себя продажей коллекции марок. В Крыму милиция вылавливает многочисленных несовершеннолетних беглецов и возвращает их родителям через детские приемники. Этой судьбы не избежал и наш сын. Но когда побег повторился с тем же конечным результатом, мы вынуждены были обратиться за советом к психиатру — то есть сделать естественный шаг для родителей, наблюдающих странные изменения в характере подростка и не могущих найти им объяснения.

Психиатрические консультации не обнаружили у сына каких-либо органических изменений психики, затрагивающих интеллект, и, судя по объяснениям, дело сводилось к раннему гормональному созреванию (акселерации) при недостаточном развитии волевых черт. С возрастом и при правильном воспитании некоторая «расторможенность влечений» должна была пройти.

Н. П. Антоненко после некоторых замечаний и педагогических советов напомнила в качестве предостережения о печальной судьбе сына секретаря Обнинского горкома КПСС по идеологическим вопросам, недавно осужденного вместе с группой подростков за преступную деятельность. После этого она сказала, что назавтра меня вызывают в Калужский отдел народного образования к тов. Вовк для беседы по поводу сына.

— Вы можете убедиться сами,— Н. П. Антоненко передала мне отпечатанное на бланке письмо.

Письмо из облоно было адресовано председателю Обнинского горисполкома и предлагало обеспечить приезд в Калугу к 11.30 Ж. А. Медведева для беседы по поводу сына Александра. Но у меня этот день был занят вызовом в Академию медицинских наук по поводу уже много месяцев лежавшей там жалобы на незаконность моего увольнения с должности заведующего лабораторией. Я попросил Антоненко договориться о поездке в Калугу на другой день. Она немедленно связалась по телефону с Калужским облоно, но там настаивали, чтобы я приехал именно завтра.

Я согласился, но предупредил, что в Калугу поедет моя жена. Такое решение почему-то очень не понравилось председателю горисполкома. Она начала уверять меня, что в облоно хотели бы побеседовать именно с отцом. Я объяснил, что мать знает все проблемы нашего сына, что она научный работник и была членом детской комиссии месткома, но Антоненко настаивала именно на поездке отца. Такая дискриминация одного из родителей была непонятной. Я стал выяснять, кого

еще из родителей вызывали в облоно, но оказалось, что из Обнинска приглашают только меня. Я высказал недоумение: мой сын по успеваемости не самый худший в классе, не говоря уж о школе или городе. Антоненко пояснила, что облоно в первую очередь интересуется детьми, чьи родители занимают заметное общественное положение. На это объяснение можно было только пожать плечами, так как мое «общественное положение» было совсем незавидным — безработный.

Беседа кончилась компромиссом. Я пообещал: если удастся отложить визит в АМН СССР на другой день, то постараюсь поехать в Калугу. Из горисполкома немедленно пошел к директору школы, чтоб прояснить причины вызова. Но оказалось, что директора никто из Калуги о моем сыне не запрашивал. Вызов становился совсем странным. Почему он был сделан через председателя горисполкома, а не через школу? Почему обязательно хотят видеть отца, а не мать? Почему не приглашают сына, ведь ему уже 17 лет? Не желая, однако, заставлять кого-либо ждать напрасно, я дал на имя Вовк телеграмму, что в связи с вызовом в Москву приехать не смогу.

Примерно через десять дней теперь уже Вовк позвонила мне и попросила приехать на следующий день. Разговор носил примерно следующий характер:

Я. Не вижу серьезных причин для беседы о сыне в Калуге. Меня ведь не вызывают ни директор школы, ни Обнинский гороно. Кроме того, через месяц кончается учебный год, и все связи с вашей системой прекращаются. Сейчас у сына только одна проблема — окончить школу, и учителя считают, что Саша хотя и не блестяще, но доучится и получит аттестат. Ваше беспокойство мне непонятно.

Вовк. У нас есть важный повод для беседы с вами. Это в ваших интересах. Я думаю, что судьба сына должна вас беспокоить.

Я. В чем этот повод? Не могли бы вы вкратце изложить дело по телефону? Ведь Калуга не близко, а разговор может быть на 10 минут.

Вовк. Разговор у нас дольше, чем на 10 минут, а средства на оплату междугородных разговоров у облоно ограничены. Поэтому, пожалуйста, приезжайте.

Я. Сообщите ваш телефон, а потом кладите трубку, и я вас вызову. Тогда мы сможем разговаривать за мой счет столько, сколько потребуется. Во всяком случае, вы скажете мне хотя бы, в чем дело, ведь нужно продумать некоторые вещи заранее.

Вовк. Нас беспокоят некоторые стороны поведения вашего сына. У облоно есть сигналы. Мы не исключаем, что его следует показать психиатру. Мы приглашаем заведующего Калужским психдиспансером товарища Лизненко, он очень опытный психиатр. Он подробно побеседует с вами о сыне и даст много ценных советов. Мы сейчас применяем такой подход к трудным подросткам, и он дает хорошие результаты.

Я. Мы уже раньше проконсультировались с психиатрами по поводу поведения сына. Сейчас перед выпускными экзаменами ходить с сыном по психиатрам или приезжать в Калугу для психиатрических советов нет смысла.

Причины столь настойчивых и странных вызовов в Калугу стали ясны. Предполагалось устроить психиатрическую экспертизу не сыну, а отцу. О практике подобных неожиданных психиатрических экспертиз лиц, деятельность которых вызвала недовольство официальных властей, но все же не выходила за рамки закона, было уже известно. Наиболее распространенный способ — вызов в военкомат для периодического медицинского переосвидетельствования.

Только недавно такой психиатрической экспертизе подвергся мой московский знакомый, долгое время конфликтовавший с Международным почтамтом по поводу пропажи заказных писем за границу. После того как он обратился в суд с иском, его вызвали повесткой в военкомат на медицинскую комиссию, которая оказалась психиатрической. Был известен и случай, когда из военкомата одного инакомыслящего сразу увезли в психиатрическую больницу. В психиатрических больницах содержались известные общественные деятели П. Григоренко и И. Яхимович, публицистические работы которых были опубликованы за границей. Были из-

вестны мне и осторожные попытки отнести к разряду психопатологии произведения на так называемые лагерные темы жертв сталинского террора. На некоторых психиатрических совещаниях говорилось, что тема репрессий и лагерей становится у ряда авторов из-за пережитых ими страданий «навязчивой идеей».

Этот же психиатрический сценарий, следовательно, готовился и для меня. Но поскольку вызов в военкомат в данном случае исключался, кто-то придумал идею о вызове в облоно, родительские чувства — очень удобный повод, чтобы пригласить человека для беседы.

Это подозрение скоро усилилось. Недели через две меня снова вызвали к Антоненко, на этот раз для беседы по поводу трудоустройства. Поскольку срок моей безработицы превысил год, власти имели законное право требовать объяснений.

Антоненко была не одна. Рядом с ней за столом заседаний сидел незнакомый мужчина, которого Антоненко представила как работника облоно. У этого «работника облоно» были якобы ко мне также вопросы по поводу сына. Фамилию собеседника мне, однако, не сообщили.

Разговор по поводу трудоустройства затянулся. Антоненко зачитала выдержки из нового указа, усиливающего меры по борьбе с лицами, уклоняющимися от работы. После этого с меня потребовали разъяснений столь длительного нахождения «вне коллектива». Я попытался объяснить, что не отношусь к числу лиц, уклоняющихся от работы. Из института меня уволили незаконно с нарушением положения о конкурсных должностях. Многократно я обращался в АМН СССР и в прокуратуру Обнинска с просьбами о восстановлении, но безрезультатно. Почти год руководство института не выдавало мне характеристику, необходимую для участия в конкурсе в другом научном учреждении, и только после трех указаний прокуратуры и АМН была выдана характеристика с множеством неточностей. Сейчас же я направил документы на конкурс в Институт медицинской генетики в Москву и жду результатов. Поэтому отнести меня к уклоняющимся от работы нельзя, и если горисполком поможет, например, в восстановлении в единственном в Обнинске институте, где я могу работать по специальности, то такая помощь будет принята с благодарностью.

Затем начался разговор о сыне. Сначала представитель облоно придерживался педагогической лексики, но в конце беседы все же непроизвольно выдал свою истинную специальность. Вопросы, которые он задавал, с полной очевидностью показали, что передо мной не педагог, а психиатр, который в осторожной форме стремится провести «семейный» психиатрический анализ.

Вскоре стала известна еще одна настораживающая новость. Кто-то приезжал в институт медицинской радиологии, где я работал до марта 1969 года, и расспрашивал конфиденциально некоторых сотрудников об обстановке в моей прежней лаборатории, особенно интересуясь, не было ли у меня каких-либо конфликтов с сотрудниками.

В начале мая меня пригласил для беседы по поводу сына заведующий обнинским психдиспансером Ю. В. Кирюшин. Этот вызов не вызвал, однако, беспокойства, так как именно с Кирюшиным я консультировался раньше относительно изменений в поведении сына. У меня была даже мысль поговорить с ним доверительно о некоторых правовых вопросах психиатрии.

Обнинский психдиспансер состоит из амбулаторного отделения и небольшого стационара на 25—30 лежачих больных, обычно легких. Я пришел на прием с сыном в амбулаторное отделение, но дежурная сестра сказала, что Кирюшин ждет нас в стационаре. Несколько минут мы беседовали вместе, а затем психиатр сказал, что хотел бы поговорить с сыном наедине. Я вышел из кабинета и сел на стул в коридоре. Минуты через две ко мне подошла сестра и сказала, что в коридоре находиться нельзя и Кирюшин просил меня подождать в приемной. Она открыла особым ключом какую-то дверь, провела меня через ванную, открыла следующую дверь, а затем вышла, оставив меня в маленькой комнате. Я стал смотреть в окно, дожидаясь

окончания беседы Кирюшина с сыном. Минут через 15 увидел, что Саша отправился домой. Я решил пройти к Кирюшину, но дверь в комнату оказалась запертой. Истекли еще 20 минут, я забеспокоился. Судя по всему, я оказался в ловушке: это была не приемная для посетителей, а раздевалка для больных. Здесь их принимали, раздевали, вели в ванную, а затем выдавали больничную одежду. Я стал стучать в ванную изо всей силы, но быстро остановился, сообразив, что это может быть использовано против меня, если мое пребывание здесь не случайная ошибка сестры. Кирюшин, конечно, мой знакомый, но далеко не друг, и его могли посвятить в «сценарий». Может быть, он сейчас звонит в соответствующие инстанции, сообщая что Медведев явился в больницу и находится в приемной.

Стало жарко, комната отапливалась. Я скинул пальто на стул и по твердому стуку вдруг вспомнил, что во внутреннем кармане пальто лежит складной садовый ножик. Стал отжимать лезвием защелку, и после нескольких попыток дверь открылась. Дверь в коридор я открыл тем же способом. В приемной для посетителей была одна санитарка, которая, увидев меня в пальто, выпустила на улицу.

Заботы психиатров о здоровье сына не прекратились. 20 мая утром мне позвонил все тот же Кирюшин. Серьезным и убедительным тоном он сказал, что моего сына следует показать опытному психиатру, который приезжает в Калугу для консультации местных врачей. Кирюшин был настолько любезен, что уже договорился с главным врачом калужской больницы, и если я привезу сына завтра к 12 часам дня, то московский профессор его тщательно обследует. Фамилию консультанта он забыл. Но вспомнил во второй половине дня и позвонил снова. Консультантом оказался профессор Мелехов, один из крупнейших авторитетов СССР в области психиатрии.

Но я был уже стреляный воробей. Тут же позвонив знакомому в Москве, я узнал, что Мелехов в Калуге никогда не консультировал, не собирался туда и 21 мая, и никто его оттуда не приглашал.

НАЧАЛО ДЕЙСТВИЯ.
29 мая 1970

В пятницу 29 мая у младшего сына кончались занятия в школе и начинались каникулы. В десятых классах занятия кончились неделю назад, и старший сын собирался на субботу и воскресенье в поход с рыбалкой. Только мы сели за торжественный обед, чтобы отметить эти события, как раздался телефонный звонок. Звонил опять Кирюшин. Взволнованным голосом он попросил срочно зайти к нему в диспансер.

— По очень важному делу, касающемуся вашего сына.

— Что-нибудь случилось? — спросил я.— Саша чувствует себя хорошо, сейчас собирается на рыбалку.

— Дело настолько важное, что я не могу рассказать его по телефону,— ответил Кирюшин.

— Но может быть, все это можно отложить до понедельника?

— Нет, дело срочное, и откладывать его до понедельника нельзя.

— Ну что ж,— ответил я.— Сейчас мы обедаем, через десять минут моя жена сможет к вам прийти.

— Нет, Жорес Александрович,— голос Кирюшина как-то изменился,— я хотел бы поговорить именно с вами. Дело такое, что с женой будет неудобно его обсуждать.

— Очень жаль,— ответил я, сразу поняв, что это очередная ловушка,— но я после обеда должен уехать в Москву.

Тогда совсем уж спокойно Кирюшин вдруг согласился перенести беседу на понедельник.

Но жена все же решила пойти к Кирюшину, выяснить, что у него за «срочное дело». Я вышел вместе с ней, чтобы обсудить по дороге ряд вопросов, которые могли возникнуть во время беседы.

Когда через 10—15 минут я вернулся домой, у подъезда стояли соседки, сообщившие мне странные новости. Минуты через три, после того как жена и я вышли из дома, к подъезду подкатил санитарный микроавтобус, из которого вышли три милиционера и двое в штатском. Те, что в штатском, и один милиционер зашли в подъезд, но вскоре вышли и спросили сидевшую у подъезда соседку,— не знает ли она, куда ушел Медведев. Соседка сказала, что, кажется, Медведев с женой пошли в сторону железнодорожной станции. После этого приехавшие сели в автобус, и он укатил.

Так, понял я, значит, решились на крайние меры. Возможно, санитарная машина поехала на станцию, чтобы поискать меня на платформе. Нужно немедленно уехать из Обнинска, но не на электричке, а по шоссе, попутными машинами. Я забежал домой, ребята спокойно занимались своими делами. Никто в квартиру не стучал и не заходил. Это усложняло проблему. Значит, в подъезде или возле дома дежурит агент, сообщивший приезжим, что Медведев вышел. Следовательно, он знает теперь, что я вернулся, и может быть, за моими передвижениями тоже ведется слежка. Надо попробовать от нее оторваться. При этом следует спешить, так как агент сообщит, что я вернулся, и «скорая помощь» снова приедет. Я попросил Диму взять велосипед и объяснил, как догнать маму, чтобы она срочно вернулась домой. Сашу я тоже попросил уйти к какому-нибудь приятелю, было ведь еще неясно: может быть, планировалось увезти в больницу именно его. Когда сын уходил, я заметил человека, стоящего у окна на лестнице между вторым и третьим этажами.

После ухода ребят, я упаковал портфель, написал короткую записку жене и подошел к шкафу, чтобы надеть пиджак. В этот момент у подъезда послышался скрип тормозов. Я выглянул из-за шторы во двор. Из санитарного микроавтобуса вышли три милиционера, Кирюшин и еще какой-то мужчина. Два милиционера остались возле автобуса, остальные вошли в подъезд. Через мгновение в дверь постучали. Сразу решил не открывать. В конце концов, это мое право. Неприкосновенность жилища охраняется Конституцией СССР. Сев на стул у окна, стал наблюдать за передвижениями внизу, стараясь что-то придумать, найти выход из положения. Стук в дверь повторился два или три раза довольно энергично. Затем Кирюшин начал кричать: «Жорес Александрович! Откройте, пожалуйста! Это Кирюшин!»

«Вот так,— подумал я.— Агент доложил, что Медведев вернулся, и Кирюшин думает, что, услышав знакомый голос, я открою дверь. Неужели он полагает, что я все еще ему доверяю?»

На какой-то миг возникла мысль: второй этаж, можно спрыгнуть на газон, до земли три метра, не больше. Но эту мысль сразу отбросил. Наверное, с другой стороны дома, где балкон, тоже дежурит агент, для психиатров такой побег будет находкой... А Кирюшин все кричит и стучит в дверь...

Затем он со своими спутниками спустился во двор, и они начали совещаться. После короткого разговора в подъезд вошли все пятеро. Стук в дверь возобновился, но со значительно большей силой. Это заработала милиция. Дверь уже шаталась, из-за косяков сыпалась штукатурка. Я услышал голос Димы. Раздался звук поворачиваемого ключа, и дверь раскрылась.

— Папа, к нам...— начал Дима и осекся, увидев мое лицо.

А за ним уже врывались в квартиру три милиционера.

— Постойте! — закричал я.— Это частная квартира!

— Квартира эта государственная,— сразу парировал здоровенный сержант,— а милиция имеет право войти в любую квартиру.

— У вас есть решение прокурора? Покажите его.

— Мы не собираемся вас арестовывать. Мы только сопровождаем врачей,— сержант показал рукой на Кирюшина и его спутника.

Между тем этот спутник по-хозяйски, не дожидаясь приглашения, прошел в кабинет и сел на стул возле моего стола. Кирюшин уселся в стороне на диване, всем своим видом показывая, что не он тут главный. Я сел в свое кресло за стол напротив незнакомца. С минуту мы молча рассматривали друг друга. Лицо щуплого незнакомца было в каких-то нервных пятнах, и пальцы слегка дрожали. Неожиданно он спросил меня совсем дружеским тоном, как спрашивают старого знакомого:

— Жорес Александрович, вы что — взволнованы?

— А кто вы такой, почему без разрешения врываетесь в мою квартиру, ведь вам должны быть известны законы о неприкосновенности жилища?

— Квартира эта государственная, а не частная,— опять вмешался сержант, стоявший у двери. Но незнакомец жестом прервал объяснения сержанта.

— Я главный врач Калужской психиатрической больницы Лифшиц Александр Ефимович.

— У вас есть служебное удостоверение или другой документ, разрешающий подобные действия? — спросил я.

— Служебного удостоверения у меня нет, но ведь мы пригласили вас в диспансер. Вы отказались прийти, и нам пришлось приехать к вам домой.

— Но у вас есть хотя бы паспорт? Почему я должен верить вам на слово, что вы Лифшиц и главный врач?

— Паспорт я, к сожалению, забыл, но вот товарищ Кирюшин, которого вы знаете, может подтвердить, что я действительно главный врач Калужской больницы.

Я спросил документы у Кирюшина, но у того таковых не оказалось.

— Поскольку вы не имеете никаких документов,— сказал я,— то я в своей квартире имею право с вами не разговаривать. Я вас не приглашал и поводов к вашему визиту не давал.

— Если вы откажетесь с нами беседовать, то мы будем вынуждены сделать соответствующие выводы.— И настоящий или самозванный врач многозначительно кивнул в сторону милиционеров.

Значит, и молчание может быть поводом для быстрых решений. В такой ситуации следовало сдерживать даже естественное возмущение. Нужно было, во всяком случае, дождаться возвращения жены.

— Как чувствует себя ваш сын? — спросил Лифшиц.

— Пока хорошо, но ведь не из-за него вы приехали ко мне с милицией?

— Почему же, нас может интересовать и здоровье вашего сына,— ответил Лифшиц и начал задавать профессиональные вопросы о поведении сына.

— А как вы, Жорес Александрович, чувствуете себя сами?

Я ответил, что прекрасно.

— Но если прекрасно, то почему, как вы думаете, мы сегодня оказались здесь?

— По-видимому, на этот вопрос вы сами должны дать мне объяснения,— ответил я.

В этот момент в комнату вбежала жена. Она сразу поняла, в чем дело, и забросала Лифшица и Кирюшина возмущенными вопросами. Пока Лифшиц ерзал на стуле, разговаривая с женой, я понял, что окончательный исход визита непрошеных гостей еще не решен.

Главный врач калужской больницы приехал к человеку, которого он раньше никогда не видел. С Кирюшиным я раньше разговаривал только о сыне. Мое

медицинское «досье» в местной поликлинике они наверняка изучили, дело готовилось давно. В этих бумагах они могли обнаружить, что намеченная жертва раньше никогда к психиатрам и невропатологам не обращалась и при всех обязательных в радиологических лабораториях годичных обследованиях невропатологи всегда фиксировали норму. На мое поведение никто из окружающих жаловаться психиатрам не мог. Поэтому просто приехать к незнакомому человеку по указанию КГБ и забрать его в психиатрическую больницу врачи все же не могут. Войдя в дом, хотя и без приглашения, они должны посредством беседы и наблюдения лично убедиться, что намеченный кем-то кандидат на «лечение» действительно обнаруживает признаки психиатрического заболевания. В этих условиях нужно, чтобы беседа с психиатрами протекала при свидетелях.

Я отозвал жену, успокоил ее и попросил срочно пригласить к нам нескольких коллег, живущих неподалеку. Я назвал фамилии товарищей, знавших меня по совместной работе в институте и имеющих к тому же медицинское образование. Пока жена занялась этим делом, я продолжал беседу с Лифшицем. Кирюшин сидел молча и в разговор не вмешивался. Мой собеседник вначале интересовался некоторыми сторонами моей научной работы в Обнинске и ранее в Москве. Пока мы разговаривали, в комнату стали приходить сотрудники Института медицинской радиологии. Я приглашал их в комнату и вкратце объяснял ситуацию. Пришли шесть вполне солидных мужчин, и это вызвало некоторое замешательство врачей и милиции. Но Лифшиц, быстро овладев собой, продолжал беседу, перейдя от общих малозначительных вопросов к главной теме.

— Вы, Жорес Александрович, написали в 1962 году работу «Биологическая наука и культ личности», направленную против Лысенко. Я ее недавно смог прочитать. Это полемическая работа. Но про Лысенко уже много лет все забыли, борьба в генетике закончилась. А вы, вместо того чтобы тоже забыть этот эпизод и спокойно работать в лаборатории, недавно опубликовали свою полемическую работу за границей. Как вы объясните, зачем вы это сделали?

Я вкратце объяснил, что те, кто снабжал Лифшица информацией, действительно показали ему самый старый вариант моей рукописи, стихийно размножавшийся в 1962 году. Этот вариант рукописи давно уже потерял актуальность, и у меня его даже нет дома. Уже в конце 1962 года был написан другой вариант, значительно более полный и с другим названием. В 1963 году эта работа, называющаяся «Очерки по истории биолого-агрономической дискуссии», была вновь переработана. В последующем я возвращался к ней много раз, и она стала исследованием истории генетической и агрономической дискуссии в СССР.

В этом виде автор сдал книгу в издательство Академии наук СССР, и работа получила много положительных отзывов. Когда стало известно, что некоторые старые варианты независимо от меня, возможно, попали за границу, по инициативе группы ученых в Академии наук СССР была создана специальная авторитетная комиссия из 15 человек для решения вопроса о возможности издания книги в СССР. В комиссию входили представители ВАСХНИЛ, Академии медицинских наук, включая тогдашнего президента АМН СССР Н. Блохина, и отдела науки ЦК КПСС. Возглавлял комиссию вице-президент АН СССР академик Н. Н. Семенов. Для членов комиссии Институт научной информации размножил в 1967 году ограниченным тиражом последний вариант рукописи.

В результате внимательного рассмотрения комиссия единогласно приняла решение о желательности издания книги в СССР после ряда исправлений. Академик Семенов вызвал меня и ознакомил с решением комиссии. Однако это решение не было реализовано. Вместе с тем стали известны намерения журнала, издаваемого в Западной Германии на русском языке, напечатать старый вариант работы, тот самый, который, очевидно, и показывали Лифшицу. В этих условиях я был вынужден принять меры к защите и разрешил своему другу профессору Лернеру, известному американскому генетику, знающему русский язык, осуществить

то, о чем он просил меня еще в 1965 году. Лернер быстро сделал перевод книги, и в 1969 году она была издана в серьезном научном издательстве Колумбийского университета.

К сожалению, издательство дало книге несколько рекламный заголовок «Подъем и падение Лысенко», но книга имеет вполне научный характер. Издание же научных работ за границей советским ученым не запрещается. Профессор Лернер внес много сокращений в текст американского издания, и теперь эта книга имеет такой вид. (Я взял с полки и показал Лифшицу американское издание.) Предотвратить издание старого варианта в ФРГ не удалось, оно вышло несколько раньше, но издательство Колумбийского университета, имея законное право, запретило все переводы с журнального варианта. Я также направил резкий протест в журнал, издающийся в ФРГ. Такова примерно история издания книги. Я готов обсуждать ее с любым официальным лицом вплоть до прокурора, если нарушены какие-нибудь законы, но только не с психиатрами. Книга издана, и в ее тексте никто не находил ничего психопатического. Разве только в психике некоторых персонажей и участников дискуссии.

Убедил или нет я своего «гостя» — не знаю. Во всяком случае, он оставил эту тему и перешел к беседе о другой книге, существовавшей пока только в рукописи, к той самой работе о международном сотрудничестве ученых, о которой упоминалось в самом начале. Сначала я даже не вполне понимал, о чем идет речь, так как Лифшиц не мог правильно назвать эту работу и изложить ее содержание. Он знал только, что в этой рукописи есть очерки о судьбе Тимофеева-Ресовского, вернее, о его приключениях с получением международных премий. Судя по всему, ему показали только этот раздел книги, а об остальном только коротко рассказали. Тем не менее он спросил, почему я и эту книгу издал за границей.

Я ответил, что это абсолютная ерунда и что Лифшиц был кем-то грубо дезинформирован. Объяснив вкратце существо книги, я сказал, что она за рубеж не попадала и вообще бесконтрольно не размножалась. Если кто-то думает иначе, то пусть мне представят факты. И если такие факты были бы, то их все равно следует обсуждать с официальными инстанциями, а не с психиатрами из Калуги. Закончив эту, планировавшуюся, очевидно, заранее серию вопросов, Лифшиц перешел к главной части своей миссии. Он очень вежливо предложил мне «добровольно» поехать с ним в Калужскую психиатрическую больницу для кратковременного обследования. Он гарантировал, что после кратковременного обследования я смогу возвратиться домой.

— Но ведь это только в том случае, если вы не найдете у меня какого-нибудь «заболевания»? — спросил я.

— Конечно,— ответил Лифшиц,— но ведь вы уверены, что такого заболевания нет и чувствуете себя хорошо. Поэтому вам нечего бояться обследования. Если вы станете отказываться от добровольного обследования, то это будет совсем не в ваших интересах.

Я, конечно, категорически отказался от каких-либо психиатрических обследований, отметив, что поскольку психиатры явились ко мне без приглашения и с нарядом милиции, то о добровольном обследовании уже не может быть никакой речи, независимо от того, скрутят ли они меня силой или же я войду в санитарную машину без посторонней помощи.

Здесь в разговор вмешалась жена, а затем и коллеги. Они пытались выяснить, откуда у Лифшица вообще такие полномочия и права, ведь раньше он никогда не встречался с человеком, к которому приехал с милицией. Радиобиологи и биохимики хоть и не были психиатрами, но все же изучали основы психиатрии в медицинском институте. Им было известно, что психиатра кто-то должен направить в дом к подозреваемому больному и лишь в том случае, когда поведение человека становится опасным для окружающих, когда он проявляет агрессивность, признаки затемнения сознания либо хочет кончить жизнь самоубийством. Обычно вызвают врача родст-

венники, иногда сослуживцы или даже милиция, если совершено правонарушение или нарушение общественного порядка. Но речь-то все время шла о рукописях.

Разговор заходил в тупик. С момента приезда психиатров прошел почти час, а «пациент» сидел в своем кресле. Нужно было принимать какие-то меры, но Лифшиц явно не решался дать последнюю команду милиционерам. Им всем, по-видимому, все же очень хотелось обеспечить добровольное мое согласие отправиться в больницу. Поскольку Лифшиц видел, что убедить меня в этом не удастся, он выразил желание побеседовать с моими коллегами конфиденциально. Жена и я остались в кабинете под внимательным наблюдением милиционеров. Конфиденциальный разговор продолжался почти час. После этого ко мне в качестве парламентера пришел один из коллег.

— Жорес, может, тебе согласиться, Лифшиц гарантирует, что все обеследование займет не более трех дней. Инструкция требует заканчивать обследование при принудительных госпитализациях строго в три дня.

— Какие тут могут быть три дня? Завтра суббота, послезавтра воскресенье,— ответил я.

Парламентер ушел, но вскоре вернулся.

— Он говорит, что все необходимое будет сделано в субботу и в воскресенье, а в понедельник ты сможешь вернуться домой. Если же ты окажешь сопротивление милиции, то это серьезно обернется против тебя.

— Сопротивление милиции я оказывать не собираюсь. Все равно мне их не осилить. Но подчиняться устным требованиям милиции, незаконно оказавшейся в квартире, не буду. Пускай применяют силу, если им это позволено. К врачу, использующему столь странный метод заботы о здоровье, на основании подозрений председателя исполкома, у меня нет абсолютно никакого доверия. Если мне когда-нибудь понадобится пройти психиатрическое обследование, то я действительно добровольно смогу сделать это и без помощи Лифшица у более опытных московских психиатров. Пока же я не чувствовал и не чувствую такой необходимости. Тем более что я даже не уверен, что это вообще Лифшиц и врач.

После получения моего ответа Лифшиц и Кирюшин вернулись в кабинет. Усевшись на старое место, калужский психиатр продолжал настойчиво уговаривать, что добровольная поездка в Калугу будет в моих интересах. Он всячески старался придать аргументации и интонации убедительный и дружеский характер. Но иногда угрожал. Я чувствовал, что он все еще колеблется: применять насилие на глазах семьи и множества людей, резко возражающих по поводу подобных мер, было явно неразумно.

Неожиданно в комнату вошел майор милиции. Откуда он взялся, не знаю. По моему телефону никто не вызывал подкрепления. Никто из трех милиционеров, находившихся в квартире, не выходил, и появление майора было странным. Столь высокие чины милиции вряд ли должны участвовать в принудительных психиатрических госпитализациях, где нужна лишь грубая физическая сила. Тем не менее майор сразу взял на себя командование операцией.

— Что такое, почему вы отказываетесь подчиниться требованиям врача? — заявил он грубо и решительно.

— Если вы майор милиции, то должны знать законы о неприкосновенности жилища граждан, ведь милиция — это орган охраны порядка и законности.

— Мы орган насилия! — Майор даже ударил себя кулаком в грудь.— Встать! — вдруг закричал он.— Я вам приказываю встать!

Не обнаружив реакции на свою команду, майор распорядился всем посторонним выйти из комнаты. Не подчинилась только жена. Майор сделал знак милиционерам, и они бросились ко мне. Жена, однако, загородила меня и заявила, что не позволит применять насилие. Тогда милиционеры взяли ее за руки и силой оттащили

в другую комнату. Майор припер ногой дверь. Двое сержантов вернулись, подошли ко мне с двух сторон, опытным приемом выкрутили руки назад и приподняли с кресла. Тот, что «работал» слева, сделал это очень больно, синяк потом держался неделю. С выкрученными руками меня вывели на лестницу, а затем во двор. У машины уже собралась толпа любопытных. Меня втолкнули в автобус, и он тронулся. Но поехали мы куда-то не туда. С улицы Красных Зорь автобус свернул не на шоссе, ведущее в Калугу, а на проспект Ленина. Значит, едем в Обнинский стационар, с облегчением подумал я. Но это было не так. В Обнинский диспансер мы приехали лишь затем, чтобы оставить здесь Кирюшина и позволить Лифшицу пересесть в «Волгу», на которой он, очевидно, приехал из Калуги. После этого в дополнение к милиционерам в автобус села медицинская сестра, и автобус на полной скорости помчался по направлению к Калуге.

Р. Медведев
ПЕРВАЯ НЕДЕЛЯ БОРЬБЫ. 29 мая — 5 июня 1970

В пятницу, 29 мая, часов в 12 дня мне позвонил из Обнинска брат и предупредил, что он приедет вечером с младшим сыном в Москву на субботу и воскресенье. Мальчик успешно закончил шестой класс, и эта поездка будет ему поощрением.

Я оставил записку жене и поехал на работу. После работы мне нужно было зайти к одному из друзей, так что я пришел домой уже после 10 часов вечера. Едва я разделся, как жена сказала мне, что звонил академик Борис Львович Астауров и передал, что Жореса увезли сегодня вечером в Калужскую психиатрическую больницу. Для меня это было полной неожиданностью. О всех предыдущих попытках подвергнуть брата психиатрической экспертизе я не знал. Видимо, не желая меня беспокоить, Жорес не рассказывал об этом. Немедленно заказав срочный телефонный разговор с Обнинском, я связался с Б. Л. Астауровым. Он сообщил мне пока немногое: ему звонила жена Жореса и сказала, что брата увезли, применив насилие.

Вскоре я уже сам разговаривал с женой брата. Рита кратко рассказала о происшедшем. Мы договорились, что она будет ждать меня завтра на территории больницы, я обязательно приеду в Калугу в середине дня.

Несмотря на поздний час я позвонил некоторым из друзей своих и Жореса и сообщил о происшедшем. Я просил их ничего не предпринимать до моего возвращения из Калуги. Вместе со мной согласились поехать в Калугу друзья нашего отца, старые большевики Иван Павлович Гаврилов и Раиса Борисовна Лерт, а также друг Жореса писатель В. Д. Дудинцев. Это была подчеркнуто мирная делегация, мы хотели только поговорить с врачами о причинах проведенной акции и постараться понять намерения ее организаторов.

Уже ночью я позвонил в Министерство здравоохранения РСФСР, а затем и СССР. В этих министерствах имеются дежурные, которые работают круглосуточно и во все праздничные дни. Никто из них, однако, ничего не знал о происшедшем. Я попросил дать мне телефоны людей, ответственных за психиатрическую службу, но дежурные обоих министерств отклонили мою просьбу. «Звоните к нам в понедельник»,— ответили мне. Стало понятно, что пятница была избрана для принудительной госпитализации не случайно. За два выходных дня можно многое сделать.

Заснуть, конечно, не удалось, несмотря на большую дозу снотворного. Часов в пять утра я встал и напечатал на машинке краткое обращение к

друзьям, в котором выразил свой решительный протест против помещения Жореса в сумасшедший дом и просил их принять любые меры, которые каждый сочтет возможными, чтобы помочь освобождению моего брата из психиатрической больницы.

Утром я известил о происшедшем еще некоторых близких друзей и знакомых, которые были в этот день в Москве. Я позвонил также академику А. Д. Сахарову, который был знаком с Жоресом с 1963 года и относился с большим вниманием к его научно-публицистическим работам. Разумеется, все, с кем я разговаривал по телефону, выражали сильное возмущение по поводу акции калужских властей и просили держать их в курсе событий.

Примерно в 12 часов дня мы выехали из Москвы и через три часа были в Калуге.

В больнице нас встретила жена Жореса, которая утром уже виделась с ним и предупредила о нашем приезде. Жорес помещен в одну из палат третьего отделения больницы, кроме него в палате еще пять человек. Заведует отделением молодой врач Г. Бондарева.

Мы прошли в приемную главврача, однако ни Лифшица, ни его заместителя на месте не оказалось. Нам заявили, что суббота в больнице неприемный день и больше никого в больницу не пропустят. Однако И. П. Гаврилов, Р. Б. Лерт и жена Жореса пошли все же в третье отделение, и дежурная сестра пропустила их всех в комнату свиданий.

Мы с В. Дудинцевым сразу же отправились искать Лифшица. Одна из санитарок сказала, что Лифшиц сейчас находится в детском отделении. Звоним в дверь этого отделения. Появляется дежурная сестра.

— Нам нужно срочно поговорить с главным врачом больницы.

Сестра скрывается, заперев дверь, но через три минуты появляется на крыльце.

— Александра Ефимовича в нашем отделении нет.

Ясно, что Лифшиц не желает разговаривать и встречаться с нами. Должно быть, ему уже доложили о приезде четырех человек из Москвы. Необходимо, однако, обязательно добиться встречи с ним. Я зашел в какую-то контору и, набрав 09, узнал домашний телефон Лифшица. Звоню. К телефону подходит женщина, видимо, жена Лифшица. Я объясняю, что мне нужно срочно поговорить с Александром Ефимовичем, а в больнице его уже нет.

— Приезжайте к нам, он уже скоро придет домой.

Я записываю адрес и, дождавшись окончания свидания с Жоресом, предлагаю всем поехать на квартиру к Лифшицу.

Через несколько минут мы въезжаем во двор дома на площади Победы. Все остаются возле машины, на квартиру к Лифшицу иду пока я один. Но его еще нет дома. Прошу разрешения подождать его. Жена Лифшица любезно приглашает меня в квартиру, дает посмотреть какие-то альбомы с репродукциями, а затем угощает чаем с домашними пирожками. Не успел, однако, я подкрепиться, как в передней раздается звонок.

— К тебе товарищ из Москвы,— слышу я тихий голос жены Лифшица.

Александр Ефимович вошел в гостиную. Несколько растерянно смотрит на меня. Мы с Жоресом близнецы, наше сходство и раньше вводило в заблуждение людей, даже хорошо знакомых с одним из нас.

Однако Лифшиц быстро взял себя в руки, поняв, что перед ним брат Жореса. Все же какая-то встревоженность и нервозность не покидали его во время всего разговора, тем более что несколько раз в квартиру звонили мои друзья, справляясь, не будет ли полезным и их участие.

Лифшиц пытается уверить меня, что врачи-психиатры действуют всегда только в интересах своих пациентов, охраняя их от вредных травм. Многие люди сами и не подозревают о своем психическом заболевании, не замечают этого их родные и окружающие. Вначале они все протестуют, а затем, уже после лечения, и пациенты, и их родственники приходят в больницу и благодарят врачей.

— Но, как вы думаете, сам характер допущенного вчера насилия мог тяжело отразиться на психике Жореса, его жены и особенно детей?

— Мы обсуждали все это,— отвечает Лифшиц,— но у нас не было иного выхода, так как мы были уверены, что ваш брат добровольно не придет в поликлинику для беседы с врачами.

Лифшиц признает далее, что помещение человека еще до заключения врачей в одну палату с действительно больными людьми не может способствовать хорошему самочувствию. «Конечно, было бы лучше поместить вашего брата до экспертизы в отдельную палату. Но наша больница переполнена, и у нас сейчас нет отдельных палат».

— Но какие у вас были основания сомневаться в психическом здоровье моего брата?

— Я прочитал рукопись «Биологическая наука и культ личности», и у меня возникли сомнения в том, что эту работу мог написать здоровый человек.

На мой вопрос — какие же фразы или положения этой рукописи навели его на подобные сомнения, Лифшиц не отвечает.

— Но ведь рукопись написана восемь лет назад. С тех пор ее прочитали тысячи людей, в их числе и ряд знаменитых советских ученых, биологов, писателей. И все они отзывались об этой работе весьма положительно. Наконец, в своем новом варианте книга Жореса о биологической дискуссии была издана год назад за границей, и на нее есть множество положительных рецензий в самых солидных научных журналах. Даже зарубежные ученые отмечают, что книга написана с глубоко патриотических позиций и что она способствовала нормализации положения в советской биологии.

— У вас у всех свой взгляд на эти вещи, а у нас, психиатров, есть свой взгляд и свои критерии.

— Но какое право вы имеете судить о работах не по своей специальности и игнорировать мнение людей, гораздо более компетентных, чем вы, по затронутым в книге проблемам? Два года назад специальная комиссия Академии наук СССР обсуждала книгу Жореса и даже рекомендовала ее к печати после небольших исправлений. Вы что, считаете себя вправе вмешиваться в научные дискуссии и во всех других науках. В физике, например, или в математике?

На все эти вопросы Лифшиц не отвечает.

— Многим, кто читал недавно изданные романы И. Шевцова,— продолжаю я,— представляется, что эти романы написал человек с больной психикой. Это видно и из фельетонов, опубликованных в «Юности» и в «Литературной газете». При чтении сейчас статей Лысенко и знакомстве с его деятельностью также возникает сомнение в его психической полноценности. Почему же Лысенко ходит на заседания в Академию наук, а не проходит проверку в психиатрической больнице?

— Вы говорите то же самое, что и ваш брат. Романов Шевцова я не читал. Лысенко, может быть, и ненормальный, но он живет не в Калужской области.

— Когда будет проведена психиатрическая экспертиза?

Лифшиц отвечает, что экспертиза будет проведена в воскресенье и что для ее проведения приедут психиатры из Москвы.

— Но почему вы избрали для своей акции пятницу, а не подождали до понедельника? Почему комиссия приезжает из Москвы в выходной день? К чему такая спешка? Ведь речь идет не о подготовке к убийству или самоубийству, а о рукописи, которая написана восемь лет назад?

— Мы не думали об этом. День госпитализации был избран нами совершенно случайно.

— Читали ли вы рукопись Жореса о международном сотрудничестве ученых?

— Я имею о ней представление.

— Что значит «имею представление»? Читали вы ее, держали в руках?

— Я имею о ней представление,— повторяет Лифшиц. И далее пытается доказать, что и в этой рукописи усматриваются некоторые психические отклонения.— Вообще я заметил у вашего брата раздвоение личности. Он биолог, но он все время занимается также и многими другими делами, не имеющими никакой связи с его прямыми обязанностями. К тому же он все время чем-то недоволен, против чего-то борется.

— Но тогда вам надо объявить ненормальным и Маркса, он также занимался многими науками и все время «против чего-то боролся». Ни в одной стране нет еще такого положения, когда нормальный честный человек был бы всем доволен и не боролся против каких-либо непорядков и неполадок. Это и делает мой брат. А то, что вы называете «раздвоением личности», имеется у большинства ученых, человек не может жить, как правило, только одной своей специальностью. Вам очень многих людей придется засадить в психиатрические больницы.

Лифшиц пытается мне доказать что затянувшаяся безработица Жореса плохо отразилась на его психическом здоровье. Его нужно было устроить на работу, ему это предлагали, но он отказался.

Я объясняю, что Жорес был незаконно уволен из Института медицинской радиологии и в течение года ему не только не предлагали никакой работы, но даже не выдавали характеристики, которая необходима научному работнику для участия в конкурсах. Получив недавно характеристику после многих заявлений президенту АМН СССР и в прокуратуру, Жорес подал на конкурс в Институт медицинской генетики. Этот конкурс должен состояться, по моим сведениям, в начале июня. «Своими действиями,— говорю я Лифшицу,— вы фактически срываете трудоустройство моего брата. Какой же ученый совет изберет по конкурсу человека, находящегося в психиатрической больнице?»

Лифшиц уверяет меня, что он ничего не знал о предстоящем конкурсе.

— Если вы решились на принудительную госпитализацию, значит, у вас был какой-то предварительный диагноз. Каков этот диагноз, и кто его поставил?

— Вашего брата наблюдал на приеме у председателя Обнинского горисполкома наш калужский психиатр Лезненко. Его предварительный диагноз — это врачебная тайна.

— Но мы с братом однояйцевые близнецы, и у нас одинаковая наследственность. Если у моего брата есть неизвестные ему нарушения психики, то они могут быть и у меня, и вы, как врач, должны меня предупредить.

— Я вам не могу этого сказать.

В заключение я предупредил Лифшица, что, участвуя в столь позорном деле, он рискует не только на всю жизнь запятнать собственную репутацию, но наносит также ущерб авторитету всей советской психиатрии. Он должен подумать о своем будущем, не исключено, что через несколько лет ему никто не будет подавать руки. «Я понимаю,— сказал я,— что за вашей спиной стоят какие-то неизвестные мне лица. Но когда вся эта затея с госпитализацией провалится, а она обязательно провалится, то все эти лица так и останутся неизвестными, а вы будете на виду у всех». (Когда наш репортаж вышел за рубежом, я послал экземпляр Лифшицу.— *Р. М., 1989.*)

После этого я попрощался с Лифшицем, и мы поехали в Москву. По дороге Рита рассказала нам подробности «госпитализации», а Р. Б. Лерт и И. П. Гаврилов изложили свою беседу с Жоресом, которого они нашли достаточно спокойным для такой ситуации. По дороге в Москву мы сделали небольшую остановку в Обнинске, поговорили с детьми Жореса, Рита наскоро приготовила для всех ужин. Всю остальную дорогу я не только обдумывал шаги, которые следовало предпринять для освобождения Жореса, но и, сопоставляя все известные мне факты, пытался понять причины происшедшего.

Было бы крайне желательно, чтобы завтра в Калугу приехал кто-либо из таких людей, кого «комиссия» не решилась бы не принять и не выслушать. Целесообразны были также письменные и телеграфные протесты, в том числе и в адрес больницы.

Что касается причин всей этой истории, то здесь могли быть разные версии. Участие обнинских властей было очевидно, да и Лифшиц не скрывал этого. Он несколько раз говорил мне о просьбе Обнинского горкома партии и горисполкома проверить психическое состояние Жореса Медведева. Уволенный в марте 1969 года из Института медрадиологии по прямому требованию горкома партии, комиссия которого устроила моему брату недостойную для советского научного учреждения «проверку лояльности», Жорес больше года нигде не мог найти работу по специальности. Получая, однако, поддержку от друзей и родных, он смог все же вести теоретическую работу по биохимии, генетике и геронтологии, быть в курсе всего нового в этих науках. На неофициальные предложения дирекции института «признать свои ошибки» (для получения характеристики) Жорес отвечал отказом. Все это раздражало местные власти, которые, по-видимому, и решили проучить несговорчивого ученого, а заодно дать урок и некоторым другим.

Но полномочий обнинских властей недостаточно, чтобы заставить Калужскую психиатрическую больницу действовать столь решительно. Все было, предполагаю, согласовано с Калужским обкомом партии и Калужским управлением КГБ. Наряд милиции во главе с майором никогда не стал бы выполнять распоряжений психиатра. Совершенно очевидно, что операция проводилась под руководством какого-то третьего лица, которому подчинялись в данном случае и Лифшиц, и милицейский майор. Вероятнее всего, это был кто-нибудь из руководящих работников Калужского обкома или управления КГБ.

Однако, как сказал мне Лифшиц, комиссия для проверки психического состояния моего брата приедет из Москвы. Трудно поверить, чтобы московские психиатры приезжали в воскресенье в Калугу только по вызову калужской больницы, не поставив в известность свое московское руководство. Можно было предположить, что калужские власти согласовали в общих чертах предстоящую операцию с какими-то московскими учреждениями. Но, видимо, все было согласовано где-то на среднем звене.

В представлении властей для инакомыслящих также имеется какая-то табель о рангах, какая-то своя номенклатура. Одного инакомыслящего можно наказать по решению местных властей, другого только по решению самых высоких инстанций. Жорес является жителем Калужской области, он находится в сфере влияния калужских властей. Провинциальные чиновники не учли, однако, что может существовать полное несоответствие между общественным положением человека и общественным мнением о нем. Они не понимают, что в общественном мнении значительной части советской интеллигенции сложилась совсем иная система ценностей, чем та, которая существует еще в умах работников аппарата. Для меня было очевидно, что в защиту Жореса выступят многие крупные советские ученые, писатели, деятели искусства, что все это дело вызовет значительный международный резонанс. Организаторам проведенной психиатрической расправы еще предстояло убедиться в этом.

Обдумывал я и иную версию произошедших событий. Мне было известно, что в последние месяцы крайне активизировались очень влиятельные в прошлом друзья и единомышленники Т. Лысенко. Большая группа лысенковцев направила в директивные инстанции письмо, в котором эти люди жаловались на преследования мичуринского направления в биологической науке. Инициаторов этой кампании весьма сочувственно принимали в Министерстве сельского хозяйства, в сельскохозяйственном отделе ЦК КПСС, им давали какие-то обещания и заверения.

Нельзя не отметить в этой связи, что все виднейшие лысенковцы, включая и самого Лысенко, имели пока еще сильные позиции. Многие из них продолжали руководить кафедрами, селекционными станциями, отделами и лабораториями,

работать в аппарате государственного управления. Лысенко сохранил все свои звания и титулы, он фактически возглавлял, как и прежде, экспериментальную научную базу в Горках Ленинских. Эти люди были, однако, лишены прежней монополии в биологической и сельскохозяйственной науках, их можно было критиковать в научных журналах, вокруг их имен и «открытий» не было прежнего ажиотажа и рекламы. В таких нормальных для всякого научного направления условиях существовать лысенковцы не могли, их научное банкротство выявлялось все более полно, научная молодежь от них полностью отвернулась. Вот они и решили предпринять контратаку на своих противников.

Сам Лысенко неоднократно заявлял своим единомышленникам, что «его еще рано хоронить», что «он еще себя покажет». Издание в это время в США книги Ж. Медведева по истории биологической дискуссии было крайне болезненно воспринято и самим Лысенко, и его ближайшим окружением. Он не только получил эту книгу, но и заказал перевод на русский язык. Лысенковцы и раньше с крайней враждебностью относились к моему брату. Его публицистическая работа по истории биологической дискуссии была написана еще в период полного господства лысенковского направления в биологии и сельскохозяйственной науке. Любой знающий и честный биолог и раньше понимал, что Лысенко — это лже-ученый, а его теория — лженаука. Однако он и его группа опирались в первую очередь на свое влияние в административных и партийных инстанциях, это давало им решающий перевес над другими направлениями в биологической науке.

Рукопись моего брата, разошедшаяся в 1962—1964 годах в списках по всей стране, разоблачала лысенковцев не только в глазах молодых ученых-биологов, но и среди ученых других специальностей, среди писателей, среди значительной части работников партийного аппарата. Уже тогда многие лысенковцы пытались скомпрометировать моего брата, объявить его публицистическую работу «идеологической диверсией». По их наущению против Жореса и его работы выступил на Пленуме ЦК КПСС летом 1963 года тогдашний первый секретарь Московского горкома КПСС Н. Г. Егорычев. Против Жореса началась кампания в печати, его имя упоминалось с разными нелестным эпитетами не только в «Сельской жизни» и в некоторых журналах, но и в «Правде». Жорес был уволен из Тимирязевской сельскохозяйственной академии в Москве и устроился на работу в Обнинске. Все это прекратилось лишь после октябрьского Пленума ЦК КПСС в 1964 году. Однако с начала 1970 года стали вновь поступать тревожные сигналы.

Для Т. Д. Лысенко и его ближайших друзей не было бы лучшего подарка, чем объявление Жореса ненормальным.

В пользу этой версии свидетельствовало и то, что Лифшиц получил «для анализа» именно рукопись Жореса о биологической дискуссии. О книге по международному сотрудничеству ученых он только «имел представление», а о других публицистических работах моего брата не знал вовсе. Я решил принять данную версию в качестве рабочей гипотезы и действовать соответственно с ней. Мои спутники также согласились с этим.

В Москву мы приехали около десяти часов вечера и направились с В. Д. Дудинцевым к академику Б. Л. Астаурову — президенту Всесоюзного общества генетиков. Он внимательно выслушал наш рассказ и в основном согласился с моими выводами. Было уже слишком поздно, чтобы договариваться с кем-либо из ученых о поездке в воскресенье в Калугу, и Б. Л. Астауров решил ехать туда сам.

Утром 31 мая я позвонил академикам А. Д. Сахарову, В. А. Энгельгардту, а также некоторым своим знакомым и знакомым Жореса и кратко обрисовал ситуацию. Многие из них уже послали в разные адреса телеграммы с протестом против насильственной госпитализации здорового человека. Телеграммы направля-

лись в основном министру здравоохранения СССР, Генеральному прокурору СССР, а часто прямо в Калужскую психиатрическую больницу. Как я узнал позднее, многие из этих телеграмм были получены Лифшицем в больнице еще до приезда комиссии. А. Д. Сахаров отправил также телеграммы в Министерство здравоохранения РСФСР и в КГБ. В это же утро я поехал в дачный поселок под Москвой к А. Т. Твардовскому. Александр Трифонович хорошо знал Жореса и его основные публицистические работы и высоко их оценивал. Мое сообщение было для Твардовского полной неожиданностью. Как и все, с кем я разговаривал в эти дни, он был возмущен действиями калужских властей и сразу же, набросав текст телеграммы, поехал отправить ее из ближайшего почтового отделения. Так же реагировал на мой рассказ и сосед Твардовского по поселку В. Ф. Тендряков, несколько лет назад познакомившийся с Жоресом во время своего выступления в обнинском Доме ученых.

Еще утром я договорился о встрече с академиком П. Л. Капицей. Я никогда раньше не бывал у П. Л. Капицы, и В. Ф. Тендряков, хорошо знавший семью Петра Леонидовича, любезно предложил отвезти меня на дачу П. Л. Капицы на Николину Гору. Доехали мы очень быстро. Нас встретил хозяин дачи и его гость академик Н. Н. Семенов. Как известно, П. Л. Капица неоднократно выступал в прошлом с предложениями о расширении международного сотрудничества ученых, он является одним из основателей и активных участников Пагоушского движения. Насколько мне было известно, П. Л. Капица несколько раз встречался с моим братом и читал те его работы, которые стали теперь поводом для психиатрической акции. Академик Н. Н. Семенов в прошлые годы неоднократно выступал в нашей печати с блестящими статьями, направленными против монополии Т. Д. Лысенко в биологической науке. Именно Н. Н. Семенов в 1967 году возглавлял комиссию из 15 ученых, которая рекомендовала издать книгу Жореса о биологической дискуссии в СССР.

П. Л. Капица уже знал в общих чертах о событиях в Обнинске и Калуге. Он заверил меня, что сделает все возможное, чтобы вызволить Жореса из психиатрической больницы. «В свое время,— сказал Петр Леонидович,— я помог Ландау и некоторым другим физикам выйти из заключения. Так что у меня есть по этой части некоторый опыт. Ваш брат должен сохранять спокойствие. Он борется за научную истину, а в этой борьбе могут случаться всякие неожиданности и нужно быть к ним готовым». Я ответил, однако, что во всякой борьбе есть какие-то правила. Мы достаточно спокойно отнеслись к незаконному увольнению Жореса с работы и не стали поднимать по этому поводу никакого шума. И я, и мой брат готовы отвечать за свои действия перед любым судом. Но помещение здорового человека в сумасшедший дом является нарушением всяких правил борьбы, это вопиющее беззаконие и произвол. Все мы должны восстать против самой возможности подобного рода борьбы с инакомыслием.

Часов в восемь вечера я вернулся в Москву. Зашел к В. Ф. Турчину, известному физику, долгое время работавшему в Обнинске. Он рассказал мне еще о некоторых действиях в защиту Жореса, которые предпринимали и сам Турчин, и его знакомые Цукерман и Чалидзе. Поздно вечером я встретился с Б. Л. Астауровым, который только что вернулся из Калуги. Борис Львович находился в больнице как раз во время работы «психиатрической комиссии». Он разговаривал сразу после комиссии с Жоресом, а затем его принял и Лифшиц. О посещении академика Астаурова больницы несомненно знал и председатель комиссии — приехавший из Москвы работник института имени Сербского судебный психиатр Борис Владимирович Шостакович. Как сказал Б. Л. Астаурову Лифшиц, Жорес «удовлетворительно ответил на вопросы». Тем не менее комиссия не приняла решения о немедленном его освобождении из психиатрической больницы. По мнению комиссии, хотя Ж. Медведев и не обнаружи-

вает явных признаков психического заболевания, однако он проявляет повышенную нервозность и нуждается в некотором дополнительном наблюдении в условиях стационара.

Это было совершенно нелепое с точки зрения здравого смысла решение. Если у человека не обнаруживается явных признаков психического заболевания, то какие могут быть основания к его дальнейшему содержанию в психиатрической больнице. И можно ли ждать полного спокойствия от человека, которого два дня назад неожиданно силой выволокли из квартиры и поместили в общую палату психиатрической больницы.

И все же решение комиссии в чем-то обнадеживало. Все же Шостакович не сделал всего, чего от него ожидали. Что-то ему помешало. Может быть, уже полученные в больнице телеграммы? Или присутствие Б. Л. Астаурова и В. Д. Дудинцева, который вторично проделал нелегкий путь на своей машине в Калугу? Или ответы Жореса, к которым трудно было придраться?

Об аресте и помещении Жореса в психиатрическую больницу в Калуге сообщили 30 и 31 мая все главные зарубежные радиостанции и газеты. Лифшиц и Шостакович могли этого и не знать, но тем, кто направлял этих людей, такая огласка их действий не могла не быть известной. В этих условиях «психиатрическая комиссия», вероятно, не решилась все же объявить моего брата ненормальным. Однако она не осмелилась и немедленно освободить Жореса. В больнице ожидались новые инструкции. Во всяком случае какое-то время мы выиграли. Чей-то план завершить акцию за два выходных дня явно был сорван. И нужно было разумно использовать выигранное время.

В понедельник 1 июня мой день начался с непрерывных телефонных звонков. Очень многие из знакомых и друзей хотели узнать, что решила в воскресенье «психиатрическая комиссия». Я кратко рассказывал о событиях предыдущего дня. Среди других мне позвонил и П. Якир, который также активно включился со своими друзьями в кампанию по защите Жореса. Хотя у меня и были раньше некоторые разногласия с П. Якиром, сейчас они отошли на второй план. Мы оба понимали, что освобождение Жореса поможет и всем другим, которые находились в психиатрических больницах не по медицинским, а по политическим показаниям. Я подробно рассказал Петру Ионовичу о событиях последних трех дней. Многие из друзей сообщали об отправленных ими телеграммах или спрашивали адрес больницы.

Часов около двенадцати я встретился с М. И. Роммом, который также хорошо отзывался о научно-публицистических работах Жореса. Михаил Ильич провел субботу и воскресенье вне Москвы и ничего не знал о помещении моего брата в сумасшедший дом. Я никогда раньше не видел М. И. Ромма таким возмущенным и взволнованным. Отложив все намеченные на этот день дела, Михаил Ильич сразу же пошел на Центральный телеграф, чтобы послать телеграммы Генеральному прокурору СССР и в Калужскую психбольницу.

Разумеется, я обращался за помощью не только к друзьям и знакомым, но и в официальные инстанции.

Еще в субботу, поздно вечером вернувшись из Калуги, я позвонил в справочную КГБ. Мне сообщили телефон дежурного работника соответствующего управления. Объяснив в нескольких словах суть дела, я попросил разрешения приехать в КГБ, чтобы рассказать обо всем более подробно.

— Но почему вы обращаетесь к нам, а не в органы здравоохранения?— весьма нелюбезно спросил меня дежурный.

— У меня есть очень веские основания считать, что к этому делу причастны калужские и обнинские органы КГБ,— ответил я.

— Позвоните в понедельник,— был ответ.

— Но комиссия назначена на воскресенье. В понедельник, возможно, будет уже поздно или, во всяком случае, очень трудно вмешаться в это дело.

— Все равно ни сегодня, ни завтра никто не будет заниматься вашим делом,— заявил мне дежурный КГБ.

— Но к кому же мне обратиться, если ваши местные работники совершают беззаконие в субботу или воскресенье?

— Обратитесь к своей жене,— ответил дежурный и повесил трубку.

Возмущенный грубым ответом, я еще раза четыре набирал тот же номер, но сидевший возле телефона дежурный просто не брал трубку.

Днем 1 июня я зашел в приемную Генерального прокурора СССР. Пройти к какому-либо из прокуроров Союзной прокуратуры оказалось, однако, делом нелегким. В приемной было много людей, в основном приезжих, которые ждали своей очереди, чтобы заказать пропуск. Терять несколько часов, не имея при этом твердой уверенности в возможности личной встречи с одним из ответственных работников Прокуратуры СССР, я не мог. Для ускорения событий я отправил из ближайшего почтового отделения телеграмму в Прокуратуру СССР с резким протестом против психиатрического произвола. Указал обратный адрес и телефон. Аналогичную телеграмму я направил министру здравоохранения СССР Б. Петровскому и в облздравотдел в Калуге. Хотя в Прокуратуре СССР только в понедельник было получено множество телеграмм по этому же поводу, однако ни меня, ни кого-либо из моих друзей и знакомых в прокуратуру никто ни разу в последующие дни не пригласил. Ответа на телеграммы также не было.

Иной прием я встретил в аппарате ЦК КПСС. Инструктор ЦК Н. внимательно выслушал меня и многое записал. Как оказалось, он много лет назад читал рукопись Жореса об истории биологической дискуссии. Он также имел представление о работе Жореса «Международное сотрудничество ученых и национальные границы». Позвонив по каким-то телефонам, Н. заверил меня, что в ЦК КПСС никто не имел никакого отношения к событиям в Обнинске и Калуге и ничего не известно об этом. «Бывает, что какие-то звенья выходят из управления». Н. обещал мне, что о событиях, про которые я ему рассказал, будет доложено по возможности в ближайшие дни руководству ЦК. Как я узнал позднее, это обещание было выполнено. Вероятно, это сыграло немалую роль в последующем развитии событий.

Но все это я узнал уже позднее. А пока следовало не ослаблять предпринимаемых усилий. Уже ночью, после полуночи, я заказал срочный разговор с А. Е. Лифшицем. Должно быть, я его разбудил, но это не было слишком большой невежливостью в сложившейся ситуации.

Извинившись за поздний звонок, я спросил:

— Я хочу знать, какое решение приняла психиатрическая комиссия?

— Я уже сказал это вчера вашим друзьям.

— Почему я должен получать подобные сведения от друзей? Я ближайший родственник и хочу услышать ответ от официального лица.

— Мы нашли у вашего брата некоторые отклонения и решили наблюдать его еще некоторое время.

— Вы врач, и вы должны сообщить мне точный диагноз. Какие там еще «отклонения»? И сколько дней вы будете следить за ними? Отклонения есть, вероятно, у всех людей. Я педагог, и я у вас также заметил немало отклонений, по крайней мере от принципов советской морали. Вы мне можете сказать более точный диагноз?

— Мы не вынесли точного диагноза, а решили еще понаблюдать.

— Это не ответ. Вы нарушаете закон и соответствующую инструкцию, которую сами обещали выполнять. Если больница не обнаружила у моего брата в трехдневный срок явного психического заболевания, то он должен быть немедленно освобожден. Я предупреждаю вас о том, что буду преследовать вас по закону.

2 июня утром я узнал о многих новых телеграммах, направленных в понедельник в адрес министра здравоохранения и в Прокуратуру СССР (с копиями в Калужскую психбольницу). Из Ленинграда пришла телеграмма от писателя Д. Гранина, который в прошлом неоднократно встречался с Жоресом. Несколько телеграмм пришло и от известных ленинградских биологов (В. Я. Александров, В. С. Кирпичников и др.). В Москве телеграммы отправили В. А. Каверин, В. Я. Лакшин, Марк Поповский, старые большевики С. О. Газарян, И. П. Гаврилов, Р. Б. Лерт, Л. М. Портнов, Д. Ю. Зорина и некоторые другие. Надо полагать, что Лифшиц получал в своей больнице каждые полчаса по телеграмме. Как я узнал впоследствии, первые телеграммы с протестом против принудительной госпитализации Жореса стали поступать и из-за границы от ряда видных ученых. Большинство этих телеграмм были адресованы президенту АН СССР М. В. Келдышу.

Днем 2 июня группа старых членов партии, хорошо знающих нашу семью, посетила Министерство здравоохранения РСФСР. Их принял зав. отделом специальной медицинской помощи Н. А. Демидов. Выслушав посетителей, Демидов сказал: он мало что знает о госпитализации Ж. А. Медведева, он получил телеграмму от академика А. Д. Сахарова, но с больницей не разговаривал. С Минздравом РСФСР никто этого дела не согласовывал. Немедленно связавшись по телефону с Калужской психиатрической больницей, Демидов потребовал объяснений от Лифшица. По разговору было видно, что объяснения Лифшица не могли удовлетворить Демидова. Поэтому Демидов приказал Лифшицу приехать утром 3 июня в Москву для более подробных объяснений.

Вечером этого же дня я посетил академика И. Л. Кнунянца, который знал в самых общих чертах о событиях в Обнинске и Калуге, но хотел знать об этом более подробно. В свое время Иван Людвигович принимал самое активное участие в борьбе против засилия группы Лысенко в биологических науках и неоднократно встречался с Жоресом. И. Л. Кнунянц обещал сделать все, что возможно, для освобождения моего брата. От Кнунянца я поехал к Ю. Трифонову, с которым мы поддерживали в последние годы самые дружеские отношения. Я попросил его известить как можно подробнее о всех описанных выше событиях многих наших знакомых, с которыми я не мог по недостатку времени встретиться лично.

Еще в понедельник один из моих друзей познакомил меня с Р., которая обещала информировать меня о событиях, происходящих вокруг дела Жореса в Министерстве здравоохранения СССР. Вскоре я смог убедиться в точности ее информации. Так, например, 3 июня часов в 10—11 утра Р. позвонила мне и сообщила, что в Министерстве здравоохранения идет совещание группы видных психиатров по делу Жореса. Речь идет о назначении новой комиссии для поездки в Калугу. Лифшиц приехал в Москву по вызову Демидова, которому, однако, сказали, что этим делом будет заниматься непосредственно Минздрав СССР. По-видимому, и Лифшиц принимает участие в совещании. Р. сообщила мне также, что главный психиатр Минздрава СССР академик-секретарь АМН СССР А. В. Снежневский крайне неодобрительно отнесся к принудительной госпитализации Жореса. Снежневский успел в министерстве поговорить с Лифшицем и даже якобы отругать его за участие в этой акции. «У нас через год психиатрический международный конгресс в Мексике,— заявил Снежневский.— Как же будет выглядеть там наша делегация!»

Я позвонил в Минздрав главному специалисту по психиатрии З. Н. Серебряковой. Трубку поднял, однако, кто-то другой: «Зоя Николаевна проводит совещание». Я настойчиво попросил позвать Серебрякову к телефону, так как речь идет о вопросе, имеющем прямое отношение к совещанию. Через некоторое время Серебрякова взяла трубку.

— Я брат Жореса Медведева,— начал было я говорить.

— Какого Жореса Медведева? — перебила меня Серебрякова.— Я не знаю никакого Жореса Медведева.

— А я думал, что у вас как раз по этому поводу идет совещание.— И стал кратко объяснять, кто такой Жорес Медведев и почему меня беспокоит его судьба. Но Серебрякова перебила меня, не дослушав.

— Так чего же вы хотите?

— Я хочу, чтобы на том совещании, которое у вас сейчас идет, вы обсудили возможность выпустить моего брата из больницы до проведения новой комиссии под мое поручительство. Я гарантирую, что Жорес добровольно приедет на заседание этой комиссии. Я знаю, что это разрешалось до сих пор делать даже с действительно больными людьми, а ведь моего брата предыдущая комиссия больным не признала.

— Мы этого сейчас не практикуем,— ответила З. Н. Серебрякова.

Я немедленно позвонил Л. М. Портнову, который был вчера на приеме у Н. А. Демидова. Кратко обрисовав последние события, я попросил Л. М. Портнова со своими друзьями повторить вчерашний визит, но уже в Минздрав СССР. Я сказал, что меня, вероятно, сегодня в министерстве никто из ответственных сотрудников не примет. Отказать в приеме группе старых большевиков там не решатся. При разговоре в Минздраве СССР нужно настаивать на включении в новую комиссию одного-двух психиатров от родственников.

Лев Матвеевич сумел быстро собрать своих товарищей, и к концу совещания они были уже в Министерстве здравоохранения СССР. Их приняла З. Н. Серебрякова. Старые коммунисты подробно рассказали Серебряковой о моем брате. Они попросили ознакомить их с инструкцией о неотложной принудительной госпитализации, однако Серебрякова отказалась это сделать. Она сказала, что новая комиссия уже назначена и выедет в Калугу в пятницу 5 июня. Мои друзья спросили, имеют ли право родственники включить в комиссию дополнительно трех психиатров, которым они особенно доверяют. Весьма неохотно, но Серебрякова сказала, что такое право у родственников есть. «Тогда мы по поручению родственников настаиваем, чтобы в комиссию были включены психиатры, которых назовет завтра брат Жореса Медведева». Серебрякова согласилась.

Когда я узнал об этом, немедленно позвонил Серебряковой. Она сообщила мне, что комиссия уже назначена и через два дня будет проведена новая экспертиза.

— Могу ли я знать состав комиссии?

— Пожалуйста, в комиссию войдут психиатры Г. Морозов, В. Морозов, Д. Лунц, Р. Наджаров и А. Портнов.

Некоторые из этих фамилий мне были совершенно незнакомы, но про Д. Р. Лунца я слышал в прошлом много плохого. Я спросил:

— Могу ли я отвести кого-либо из названных вами врачей?

— Да, конечно.

— Тогда я решительно отвожу Лунца.

— Хорошо, я его вычеркиваю. Но позвольте вас спросить, какие у вас основания для отвода Лунца?

— Он пользуется среди моих друзей плохой репутацией.

— Есть у вас еще вопросы?

— Да. Мне позвонили мои друзья и сказали, что я могу включить в новую комиссию психиатров от родственников.

— Да, это ваше право. Но почему вы не доверяете нашим психиатрам? Это очень крупные специалисты.

— Тем не менее я хотел бы воспользоваться своим правом, и я завтра к двум часам сообщу вам, кто из психиатров поедет в Калугу от родственников.

— Хорошо, но поездку этих «своих» психиатров в Калугу вы должны принять на себя. Министерство не обязано везти этих людей в Калугу.

— Я принимаю это условие.

После разговора с Серебряковой я сразу же связался с друзьями,

которые еще вчера рекомендовали мне встретиться с психиатром Г.,— они давно знали его как опытного честного врача.

Г. не был известным психиатром, но он хорошо знал обстановку в «верхах» и мог дать характеристику всем ведущим специалистам. Его крайне возмущало использование психиатрии в качестве орудия для расправ с инакомыслящими, и он готов был оказать мне всю необходимую помощь.

Побеседовав с Г., я почувствовал полное доверие к этому человеку. Он резонно заметил, что никакой новой комиссии в случае с Жоресом вообще не требуется. Родственники должны выразить полное удовлетворение работой первой комиссии, которая не обнаружила у Жореса психического заболевания, и требовать на этом основании немедленного освобождения моего брата. Г. показал мне инструкцию о неотложной принудительной госпитализации «психических больных, представляющих общественную опасность» и разрешил переписать ее основные пункты. Эта инструкция вовсе не была секретным документом, на ней не было даже грифа «для служебного пользования».

Инструкция определяла перечень лиц, подлежащих принудительной госпитализации. Хотя некоторые из формулировок перечня были составлены в нарочито туманных выражениях, однако Г. заверил меня, что никакая научная и публицистическая деятельность моего брата не может даже косвенно квалифицироваться в соответствии с тем или иным пунктом этого перечня. Неправильно использовалась и милиция. К ее помощи прибегают лишь при сопротивлении больного или его родственников. В данном случае милиция действовала с самого начала. Г. отметил, что коль скоро Жорес не привлечен к судебной ответственности, использование в комиссиях судебных психиатров является незаконным. Это относится и к Шостаковичу, и тем более к Г. В. Морозову — директору Института судебной психиатрии. Он не имеет права возглавлять комиссию по делу Жореса. Следует также отвести А. А. Портнова. С кандидатурами В. М. Морозова и Р. Н. Наджарова Г. советовал согласиться. Если нет возможности помешать проведению повторной комиссии, то нужно, как советовал мне Г., добиваться ее отсрочки по крайней мере на неделю. Это позволило бы привлечь в комиссию нескольких опытных и авторитетных психиатров из других городов.

— У нас много таких врачей,— сказал Г.,— которые не дадут себя вовлечь ни в какую незаконную акцию.

И он назвал психиатров из Ленинграда, Одессы, Харькова, Горького, Куйбышева, Киева и других городов. Назвал он и московских специалистов, которые могли быть включены в новую комиссию от родственников. Часть из них уже на пенсии, а некоторые, например, Д. Е. Мелехов, вряд ли смогут выдержать путь в Калугу на машине. Но ведь проще одного Жореса привезти в Москву.

По всем этим вопросам мы составили вместе с Г. мотивированное заявление в Министерство здравоохранения с копией Генеральному прокурору СССР.

Встретиться со всеми рекомендованными Г. психиатрами я лично не мог из-за недостатка времени. Это вызвались сделать мои друзья. Уже через два часа мне сообщили, что Д. Е. Мелехов согласился войти в комиссию от родственников, А. В. Снежневский передал моим друзьям, что он не может представлять в комиссии родственников, но согласился войти в эту комиссию, если ему предложит это Министерство здравоохранения. Дали согласие на приезд в Москву и два психиатра из других городов. Но они просили отложить комиссию до воскресенья или понедельника.

Вечером 3 июня я встретился с академиком А. Д. Сахаровым. Теперь я узнал обо всем подробнее. Как оказалось, он не ограничился посылкой нескольких телеграмм. Предпринял множество встреч со своими друзьями и знакомыми, чтобы проинформировать их и побудить выступить вообще против использования психиатрических клиник в политических целях. Было составлено коллективное письмо

в директивные инстанции, под которым поставили подписи академики А. Сахаров, И. Тамм, М. Леонтович, профессора Л. Альтшулер и Г. Дворкин, научные работники В. Турчин, В. Чалидзе, Б. Цукерман, Ю. Гольфанд, С. Ковалев и другие — всего 20 человек.

Узнав о том, что в Институте генетики АН СССР проходит международный симпозиум, А. Д. Сахаров поехал туда и, поднявшись на сцену зала, когда участники симпозиума уже сели на свои места, а президиум еще не появился, написал на демонстрационной доске крупными буквами: «В аудитории находится академик А. Д. Сахаров, собирающий подписи под протестом по поводу помещения Жореса Медведева в психиатрическую больницу».

Участники симпозиума, в их числе и зарубежные генетики, уже об этом знали. Они окружили спустившегося в зал А. Д. Сахарова, и, как он мне сказал, «у нас состоялась хорошая беседа». Было немало желающих поставить подпись под протестом. Но это были наши молодые генетики, которым такая акция могла повредить, и Сахаров убедил их пока воздержаться. Участница симпозиума от Румынии начала было говорить, что «подобные вещи могут случиться в любой стране». А. Д. Сахаров возразил ей, сказав, что в любой стране нужно против таких явлений решительно бороться. Один из советских генетиков, назвавшийся Акифьевым, стал уверять Сахарова, что Жорес Медведев хронический алкоголик и что его забрали в больницу в связи с приступом белой горячки. Это, мол, знают все биологи и не знает лишь один Сахаров. Это была дезинформация, но было трудно понять, на кого она была рассчитана, вероятно, на зарубежных генетиков. А. Д. Сахаров категорически опроверг это фантастическое измышление, так как он достаточно хорошо знал Жореса. Через некоторое время к Сахарову подошли два человека в штатском и попросили у него документы. «Документов у меня с собой не было, и мне пришлось уйти»,— закончил он свой рассказ.

Некоторые из моих знакомых говорили мне, что А. Д. Сахаров поступил неправильно, что столь решительные действия могут только повредить Жоресу. Но я был другого мнения. Я считал, что каждый человек, принявший участие в деле Жореса, имел полное право сам решать, как ему следует действовать. Было бы неправильным требовать от других, чтобы они вели себя так же, как А. Д. Сахаров. Но было бы неправильным требовать и от А. Д. Сахарова, чтобы он вел себя, как другие. Я был благодарен своим знакомым и знакомым Жореса и за отправленные телеграммы, и за простые телефонные звонки в какую-либо директивную инстанцию, и за помощь мне в транспорте, и за материальную помощь семье Жореса. Что касается поступка А. Д. Сахарова, то повредить Жоресу он, конечно, не мог. Но этот поступок показал всю глубину возмущения ученых.

Утром 4 июня я решил перепечатать в нескольких экземплярах пресловутую «Инструкцию по неотложной госпитализации психических больных, представляющих общественную опасность». Следовало познакомить с текстом этой инструкции некоторых друзей и самого Жореса.

Было очевидно, что калужские и обнинские врачи самым серьезным образом нарушили инструкцию. Никакой явной опасности Жорес не представлял ни для окружающих, ни для самого себя. Ведь поводом для госпитализации сами врачи называли две рукописи, одна из которых была написана восемь, а другая два года назад. Какая уж тут явная опасность! В инструкции говорилось о «сугубой осторожности» и недопустимости «расширения показаний к неотложной госпитализации». А между тем психиатры не проявили никакой осторожности. Главный врач Калужской больницы, руководивший госпитализацией, никогда раньше не знал Жореса и не встречался с ним, но показания к неотложной госпитализации были до такой степени в инструкции расширены, что в числе этих показаний оказались и рукописи, книги, оценку которым в данном случае давали не специалисты, а сами психиатры. При таком толковании никто из граждан нашей страны не мог быть гарантирован от принудительного водворения в сумасшедший дом.

Инструкция была утверждена и согласована с МВД СССР и с Прокуратурой СССР в 1961 году. Но ведь и раньше, конечно же, проводились неотложные госпитализации, и они регулировались какими-то правилами. Чем же отличалась новая инструкция от прежних? Ограничивала ли эта новая инструкция возможности психиатров или, наоборот, расширяла их? Как можно было в столь важном документе писать, что перечисленные показания к неотложной госпитализации «не являются исчерпывающими, а представляют лишь перечень наиболее часто встречающихся болезненных состояний, представляющих общественную опасность»? Как известно, судья не может приговорить к заключению в тюрьму или лагерь человека, который совершил проступок, не указанный в уголовном кодексе. А врач-психиатр может помещать человека в сумасшедший дом и подвергать активному принудительному лечению по показаниям, не зафиксированным ни в каком документе? Вся инструкция о принудительной психиатрической госпитализации умещалась на одном листке бумаги.

Наконец, что нужно понимать под ипохондрическим бредовым состоянием, обусловливающим неправильное, агрессивное отношение больного к отдельным лицам, организациям, учреждениям? Психически больной человек может покончить жизнь самоубийством, он может покушаться и на убийство. Но что может грозить учреждениям и организациям? И как можно установить степень этой агрессивности, при которой человека нужно помещать в психиатрическую больницу? Если человек критикует данное учреждение, привлекает его к суду, раскрывает те или иные неблаговидные действия руководителей этого учреждения,— не может ли все это побудить данное учреждение обратиться за помощью к психиатрам? Как я узнал позднее, именно этот пункт инструкции и был использован Калужской психиатрической больницей для обоснования принудительной госпитализации моего брата. Я не узнал, какое именно учреждение стремилось при помощи психиатров избегнуть критики со стороны Жореса.

Днем 4 июня я должен был идти на прием к З. Н. Серебряковой в Министерство здравоохранения. Мы договорились встретиться в 2—3 часа дня. Однако часов в 12 мне позвонила Р. и сказала, что она хочет немедленно со мной встретиться. Через час близ станции метро «Маяковская» она сказала мне, что новая психиатрическая комиссия во главе с Г. Морозовым выезжает в Калугу не в пятницу, а сегодня — в четверг. Назначенных в комиссию психиатров обзвонили вечером 3 июня и изменили дату поездки. Не смог выехать только А. Портнов. Р. сказала мне также, что комиссия, по-видимому, освободит Жореса, так как дело приняло слишком скандальный оборот. Но я плохо верил в это. Почему в таком случае З. Н. Серебрякова не известила меня? Не является ли поспешный отъезд комиссии попыткой избежать присутствия в ней представителей родственников?

Попрощавшись с Р., я пошел в Министерство здравоохранения. З. Н. Серебрякова, главный специалист по психиатрии, оказалась молодой женщиной, не более 35 лет. Ее поведение, однако, не располагало к доверию. Прочитав мое составленное накануне теперь уже устаревшее заявление, Серебрякова сказала мне, что комиссия выехала в Калугу в час дня.

— Но почему вы не известили меня? Ведь мы договорились встретиться сегодня и договориться о представителе родственников? Выходит, вы меня обманывали?

— Нет, новое решение было принято поздно вечером, уже после рабочего дня.

— Но почему вы не позвонили об этом мне?

— Я не знала вашего телефона.

— Я решительно протестую против участия в данной комиссии Г. Морозова как судебного психиатра. Считаю данную комиссию неправомочной принимать решение о судьбе моего брата.

— Морозов поехал в Калугу не как судебный психиатр, а как член-корреспондент АМН СССР. С ним поехали и другие виднейшие психиатры В. Морозов и Р. Наджаров. Министерство им доверяет.

И далее Серебрякова пыталась уверить меня, что все будет хорошо, что комиссия во всем разберется. Она даже признала, что Лифшиц действительно нарушил некоторые пункты существующей инструкции и что он будет наказан. «Мы хотим вам помочь, Рой Александрович, зачем же вы ведете себя столь агрессивно».

Я ответил, что отстаиваю свои права и права моего брата. Ничего агрессивного в моем поведении нет, тогда как поведение психиатров, склонных действовать столь незаконным образом, действительно представляет социальную опасность. Я выразил сомнение в желании Серебряковой помочь мне или моему брату, иначе для чего же нужно было действовать с такой поспешностью?

Серебрякова далее пыталась расспросить меня о Жоресе, о его дружбе с Солженицыным. Мимоходом она бросила две важные для меня фразы: «Мы не знали, что ваш брат такой известный ученый»; «не знаете, почему Обнинский горком партии так настроен против вашего брата?» Эти фразы, казалось бы, подтверждали, что вся акция была организована местными властями, но с согласия Минздрава СССР. В Министерстве здравоохранения, видимо, были смущены тем, что дело получило слишком большую огласку.

— Не могли бы вы дать телефоны членов комиссии?

— Я оставила дома свою записную книжку.

— Но свой собственный телефон вы помните?

— Для чего же вам беспокоиться? Завтра утром все узнаете.

— Но я хочу знать все уже вечером.

Я настаивал, и Серебрякова сообщила мне свой домашний телефон.

От Серебряковой я пошел к ее непосредственной начальнице, возглавляющей всю лечебно-профилактическую группу. Из беседы с ней я понял, что она не имеет никакого представления о данном деле. Видимо, Серебрякова пользуется особым доверием министра и он ведет такие дела через голову других ответственных сотрудников. Я попытался добиться встречи с самим министром, но помощник мне сразу сказал, что Петровский не сможет меня принять ни сегодня, ни в ближайшие дни. Оставалось только вернуться домой и ждать новостей.

Часов в девять вечера мне позвонила из Калуги жена Жореса. Она была очень взволнована: беседовала с Жоресом, и он сказал ей, что вся экспертиза продолжалась 20 минут. Вопросы задавались с такой быстротой, что члены комиссии не успевали выслушать ответ. По словам Риты, члены комиссии долго совещались и потом поехали вместе с Лифшицем ужинать. Председатель комиссии не захотел принять жену Жореса и что-нибудь ей сказать. В комнату свиданий мимоходом зашел Лифшиц. Он сказал Рите, что Жореса решено выписать, но почему-то не сегодня, а завтра днем. На вопросы Риты не ответил.

Рита не верила Лифшицу. Она опасалась, что Жореса куда-нибудь увезут или что-нибудь с ним сделают, поэтому она хотела остаться ночевать возле больницы. Я, как мог, успокоил ее, хотя и сам был не очень спокоен. Ужин в честь знатных гостей должен давно закончиться, они, вероятно, уже едут в Москву. Я заказал срочный разговор с Лифшицем, но в его квартире никто не брал трубку. В Москве в квартире Серебряковой трубку поднял ее муж. «Зои Николаевны нет дома,— сказал он,— и она сегодня придет очень поздно».

Часов в одиннадцать вечера мне пришло в голову позвонить прямо в больницу. Строгим голосом я попросил позвать дежурного врача.

— У вас сегодня была московская комиссия в составе врачей Г. и В. Морозовых и Р. Наджарова. Что решила эта комиссия по поводу судьбы Медведева из третьего отделения?

— Комиссия решила оставить его в больнице на лечение.

У меня упало сердце. Стало понятно, что срочность поездки объяснялась не желанием Минздрава СССР побыстрее выпустить Жореса и замять скандал. Речь шла, вероятнее всего, о стремлении попрочнее запереть Жореса в сумасшедшем доме.

Около 12 часов мне позвонил П. Якир. Он сказал, что ему передали, будто Жорес уже дома. Я ответил, что это неправда, что, видимо, кто-то сознательно распространяет подобные слухи, чтобы запутать людей, внимательно следящих за всем этим делом.

Я снова позвонил Серебряковой. Было уже 12 часов, но муж ответил, что ее все еще нет дома. Я попросил его записать мой телефон. Дело неотложное, и если (я извинился за такое предположение) Зоя Николаевна не хочет брать трубку, то я вынужден буду звонить всю ночь.

Через 15 минут Серебрякова позвонила мне.

— Я только что пришла. Была занята другими делами. Что вас так беспокоит, Рой Александрович?

— Жене брата не сказали диагноза, ее не принял председатель комиссии. Она очень волнуется и, видимо, останется ночевать возле больницы. Так ведь можно действительно довести человека до психического расстройства. У нее ведь двое детей остались в Обнинске.

— Я не знаю, чем вам помочь. У нас такой порядок. Если комиссия направлена куда-либо министром, то она не имеет права ничего разглашать, пока с ним не поговорит. Я сама еще не знаю решения, его примут завтра утром на совещании у министра. Я буду участвовать в этом совещании.

Я снова заказал квартиру Лифшица, попросив телефонистку звонить до тех пор, пока он не подойдет к телефону. Через несколько минут Лифшиц взял трубку.

— Это говорит Рой Медведев. Вы обещали жене моего брата выписать его в пятницу. Это правда?

— Да, завтра мы вашего брата выписываем.

— Я приеду завтра за Жоресом.

— Ну зачем вам приезжать из Москвы. В таких случаях мы обычно имеем дело с женой.

— Она тоже будет с нами.

— Хорошо. Только не приезжайте утром. Я с утра буду очень занят, у меня лекция, и я не смогу быть в больнице. Приезжайте после трех часов.

Я не верил ни одному слову Лифшица, этот человек слишком часто и слишком многих обманывал. Спать в эту ночь не ложился.

5 июня утром я позвонил В. Д. Дудинцеву, и мы договорились часов в 11 снова поехать в Калугу. Ехали вдвоем. Дудинцев вел машину, а я дремал на заднем сиденье.

Приехали мы уже после трех часов дня. Нас встретила Рита. Лифшица в больнице еще не было, как нам сказали, он поехал в облздравотдел. Однако утром, по рассказу Риты, Лифшиц был не на лекции, а в больнице, и она напомнила ему об обещании выписать Жореса в пятницу. Но тут он сослался на ночной разговор со мной. Ясно, что Лифшиц тянул время, ожидая какой-то команды из Минздрава СССР или от местных властей.

Я зашел с В. Д. Дудинцевым в кабинет главврача и попросил секретаршу пригласить для беседы лечащего врача Г. П. Бондареву. Через несколько минут в кабинет вошла Бондарева. Она явно испытывает какое-то беспокойство. С одной стороны, по-видимому, старается произвести хорошее впечатление. С другой, боится наговорить лишнего. Но все равно проговаривается. Нет смысла приводить всю нашу беседу. Вот отрывки из нее:

— Могу ли я ознакомиться с историей болезни?

— Нет, это секретный врачебный документ.

— Но сейчас хотя бы вкратце вы можете сказать мне — какой из пунктов этой вот инструкции, которая и нам теперь известна, вы применили для обоснования своих действий?

— Да, мы действовали на основании этих вот пунктов.

И Бондарева показывает пальчиком на пункт «г» насчет «ипохондрических бредовых состояний» и пункт «в», сформулированный столь же туманно и двусмысленно («систематизированные бредовые синдромы с хронически прогредиентным течением, если они определяют общественно опасное поведение больного»).

— Но какое же лицо или учреждение преследует, по вашему мнению, мой брат? В чем его общественная опасность? Кому он угрожает?

Бондарева молчит.

— Что послужило основанием для такого диагноза? Кто обследовал моего брата до госпитализации?

— Его обследовал наш врач Лезненко, который слушал беседу вашего брата с председателем Обнинского горисполкома.

— Но кто обратил внимание психиатров на моего брата? Кто пригласил Лезненко?

— Первичная документация была нам предоставлена Обнинским горкомом КПСС.

— Я считаю все происходящее надругательством над медициной и психиатрией. Подумайте о последствиях и о своей репутации. Мы располагаем достаточными возможностями, чтобы поставить вопрос о подобных действиях на Международном конгрессе по психиатрии. Есть психиатры, которые всех людей готовы считать ненормальными. Вот я с вами беседую, а вы вернетесь к себе в кабинет и напишете, что я проявлял повышенную агрессивность и, следовательно, ненормальный. А если я буду совершенно спокоен, то вы напишете, что у меня депрессия, что я совершенно безразличен к судьбе своего брата и, следовательно, опять-таки ненормальный. Ведь вы должны знать об ответственности за помещение здорового человека в психиатрическую клинику.

— Вы обвиняете нас, а сами держите нашего главного врача в постоянном напряжении. Вы и ваши знакомые звонят ему почти каждую ночь.

— Это несравнимо с вашими действиями. Кроме того, вечером Лифшиц не хочет брать трубку.

Мы вышли из кабинета после этой беседы и стали прогуливаться по территории больницы в ожидании Лифшица. Неожиданно на прогулочном дворике возле третьего отделения мы увидели Жореса. Это был час прогулки. Я подошел к Жоресу, и мы сели на скамеечку, чтобы побеседовать. «Что, они не хотят выписывать?» — спросил Жорес. Я ответил, что надежды на выписку сегодня очень малы, видимо, придется запастись терпением еще на одну-две недели. Рассказал о том, что уже сделано, и кое о чем, что мы предполагаем еще сделать. Сказал о выступлении А. Д. Сахарова в Институте генетики. Долго «они» такого давления не выдержат.

Неожиданно к нам подошла сестра: «Жорес Александрович, вас просит срочно прийти Галина Петровна».

— Но мне разрешили прогулку, и я только что вышел во двор.

Сестра ушла, но через минуту бежит снова. «Жорес Александрович, в отделении вас ждут Лифшиц и ваша жена. Им нужно поговорить с вами о вашей выписке».

— Ты не верь им,— говорю я брату, но он поднимается и идет в отделение, где его и запирают в палате.

Лишь около пяти часов дня в больницу приехал Лифшиц. Он пригласил к себе Риту, и она вскоре вышла от него совершенно подавленная: «Лифшиц сказал, что у Жореса шизофрения второй степени и что они должны будут продержать его еще некоторое время в больнице».

Я не стал разговаривать с Лифшицем, но В. Дудинцев зашел к нему и минут сорок весьма резко поговорил с этим «врачом», который запутался во лжи.

Дудинцев поехал в Москву, а мы с Ритой — в район Наро-Фоминска, где в небольшом домике на своем садовом участке жил летом А. И. Солженицын. В последние шесть лет Жорес и Солженицын поддерживали между собой постоянные дружеские отношения. Я уже знал, что Солженицын был крайне взволнован и обеспокоен принудительной госпитализацией Жореса и хотел знать все подробности. Я рассказал ему все, что мне было известно, поделился своим прогнозом и выводами. Мы договорились, что я буду держать Александра Исаевича в курсе всех важнейших новостей.

Лишь к 12 ночи я вернулся домой. Я позвонил только А. Д. Сахарову, который просил об этом. Выслушав мой краткий рассказ, Андрей Дмитриевич задал несколько вопросов и в заключение сказал с какой-то необычной для него интонацией в голосе: «Ну, по-смо-трим».

Ж. Медведев
МЕДИЦИНА НАОБОРОТ.
30 мая — 5 июня 1970

Первую ночь в Калужской психиатрической больнице спалось плохо. Поместили меня в общую палату на 6 человек, было душно, свет полностью не выключался, у двери палаты, как раз возле моей кровати, дежурила санитарка. Кроме того лег я очень поздно, хотя прибыли мы в Калугу после 10 часов вечера, поджидавший там Лифшиц еще часа полтора со мной беседовал. Затем у вновь прибывшего измерили кровяное давление, выслушали работу сердца и забрали одежду, заменив ее яркой полосатой пижамой. По разговорам сестер и санитарок понял, что меня здесь ждали.

Утром познакомился со своими соседями, а затем и с заведующей отделением, в котором очутился, Бондаревой Галиной Петровной. Она сообщила, что примерно в час дня меня вызовут на комиссию.

Палата, в которой я находился, была сравнительно спокойной. Один пациент, научный работник, лежал здесь с депрессивным психозом, появлявшимся у него периодически в последние несколько лет. Юноша с подозрением на психопатию обследовался по направлению военкомата. Третий сосед был в больнице по направлению из прокуратуры, больница должна была определить его вменяемость и возможность привлечения к ответственности за драку в милиции. Четвертый мужчина находился на принудительном лечении от алкоголизма. Самым тяжелым больным считался пятый, приятный молодой человек, непрерывно находившийся в больнице вот уже 8 лет.

Осваиваясь в новой обстановке, я старался перед «комиссией» обдумать механизм системы, которая привела меня сюда. Важно было понять: кто был режис-

сером этого спектакля. Главный врач областной психиатрической больницы да еще в другой город за подозреваемым в психическом заболевании гражданином, конечно, никогда не выезжает. Н. П. Антоненко не обладает ни властью, ни возможностью заставить Лифшица сделать то, что он вчера сделал. Значит, есть тот, кто составлял «сценарий», заставил и Антоненко сыграть в спектакле небольшую роль. Нажимали и на Кирюшина. Этот нажим осуществлялся на областном уровне, поэтому в него были втянуты облоно, Лезненко, Лифшиц, Калужская психбольница.

Обнинская милиция не стала бы выделять в помощь Лифшицу, приехавшему без всяких служебных документов, наряд во главе с майором, если бы не имела на этот счет указаний свыше. Этот майор, по-видимому, ждал рапорта об успешном проведении операции, ждал, чтобы доложить по своей линии куда-то выше. Но рапорт сильно задержался, и когда прошел срок, достаточный для поездки в Калугу и обратно, а сержанты все еще не вернулись, он не выдержал и отправился выяснить, что случилось. То, что Лифшиц намекал на какие-то материалы в горкоме и обкоме, было несерьезным: на беспартийных ни горкомы, ни обкомы не могут собирать «досье». То, что Лифшиц читал старый вариант работы по истории генетической дискуссии и какие-то отрывки из рукописи о международном сотрудничестве ученых, указывало ближе всего на областное управление КГБ, которое, можно предположить, собирает и хранит материалы такого рода, касающиеся жителей Калужской области.

Судебные органы имеют, как известно, законное право направлять правонарушителей на психиатрическую экспертизу. Органы КГБ, по-видимому, тоже имеют такое право, причем без соблюдения каких-то юридических формальностей. Главным поводом для сценария послужила, очевидно, рукопись о международном сотрудничестве ученых, поступившая в калужское «досье», возможно, не полностью, а может быть, в изложении с фотокопиями отрывков.

Но Лифшиц не подчиняется областному КГБ непосредственно, его больница входит в облздравотдел и затем в специализированную службу Министерства здравоохранения РСФСР и СССР. За два месяца, пока готовилось дело с обследованием, Лифшиц наверняка согласовывал проведение операции и по этим линиям, скорее всего, с Министерством здравоохранения СССР, так как КГБ вряд ли, являясь Комитетом при Совете Министров СССР, имеет автономную систему по РСФСР. Цель всего этого спектакля несомненно состояла в психиатрическом шантаже и в попытке заблаговременно объявить рукопись книги о международном сотрудничестве результатом психического заболевания, патологическим бредом, свидетельством маниакального состояния и т. п. Заодно в эту категорию можно будет записать и некоторые другие научно-социологические работы Ж. А. Медведева, а может быть, и его брата, психическая конституция близнецов обычно совпадает. Такими были мои предварительные гипотезы. Они не были слишком оптимистическими, не для того хватают человека с милицией на глазах у семьи и соседей, чтобы затем через три дня отпустить домой, сообщив, что обследование не обнаружило никаких отклонений от нормы.

Жена, несомненно, еще вчера известила брата и московских друзей о случившемся. Но что они могут сделать в субботу и воскресенье, когда все медицинские и юридические учреждения закрыты. А к понедельнику «комиссия» уже вынесет свой приговор. Пятница и 17 часов, когда раздался звонок Кирюшина, не были выбраны случайно.

Примерно в 13 часов меня пригласили на комиссию. Первым, кого я увидел в кабинете заведующей отделением, был тот самый безыменный «работник облоно», который беседовал со мной в кабинете председателя Обнинского горисполкома Н. П. Антоненко. Он сидел теперь за столом и улыбался.

— Маскарад окончен,— сказал я,— кто же вы на этот раз?

— Это заведующий Калужским психиатрическим диспансером Лезненко Владимир Николаевич,— представил его Лифшиц.

Третьим членом комиссии была Бондарева.

— Сегодня у нас предварительная комиссия,— сказал Лифшиц,— основная комиссия будет завтра, и в нее будет включен психиатр из Москвы.

Мне предложили сесть и начали задавать вопросы. Но прежде чем отвечать на вопросы, я поинтересовался процедурной стороной работы комиссии. Я спросил: могут ли жена или брат включить в состав комиссии достаточно известного психиатра в качестве представителя родственников и как документируется собеседование? Лифшиц ответил, что состав комиссий определяется только больницей, и они вправе не показывать свою документацию постороннему врачу. Беседа с пациентами и обследуемыми не стенографируется и не протоколируется. Врач записывает после беседы свое впечатление и заключение.

— Могу ли я хотя бы записывать ваши вопросы по ходу беседы?

— Нет, не можете,— был ответ главного врача.

После этого началась беседа, некоторые элементы ее воспроизводятся здесь по краткой записи, которую я сделал вечером в тот же день, когда жена принесла мне ручку и бумагу. Иметь при себе письменные принадлежности в психиатрической больнице, к счастью, не запрещается.

Сначала мне были заданы вопросы о направлении моей исследовательской работы в институте. Затем Лифшиц снова стал спрашивать о рукописи «Международное сотрудничество ученых...» Судя по вопросам, Лифшиц знал об этой работе уже больше, чем накануне, но он все же прочитал только первый раздел, который излагает персональные казусы. Второй и третий разделы, которые являются основными, ему не показывали. А между тем, эти разделы имеют общепроблемный характер и основаны на изучении фактического материала и соответствующей литературы. Они содержат и определенные практические рекомендации о целесообразности демократизации системы международного сотрудничества ученых и интеллигенции и показ тех трудностей и убытков, которые несет советская наука из-за плохо налаженной системы международного сотрудничества и относительной изоляции. Поэтому на вопросы вроде: «Каковы цели этой работы?», «К чему вы стремились, когда решили ее писать?» и т. д.— приходилось рекомендовать врачам прочитать всю рукопись целиком.

Следует отметить, что ни Лезненко, ни Бондарева не видели этой работы, так же, как и той, которая посвящена истории генетической дискуссии. Два вопроса, касающиеся первой части, обострили мое внимание. «Почему вы раскрываете содержание конфиденциальных бесед, которые вели с вами при оформлении поездки за границу?», «Почему вы написали очерк о Тимофееве-Ресовском, не испросив на то его согласия?». В первом из этих вопросов имелась в виду беседа с обнинскими работниками КГБ, которые, пользуясь оформлением поездки за границу в качестве приманки, пытались навязать мне особые поручения. Эта беседа носила конфиденциальный характер только до того момента, когда мои собеседники пустили в ход угрозы. По второму вопросу я объяснил, что очерк положительного характера автор совсем не обязательно должен показывать тому, о ком он написан. В частности, мне пришлось готовить статью о Тимофееве-Ресовском для журнала «Генетика», и эту статью редакция перед опубликованием самому Тимофееву-Ресовскому не показывала. В еще меньшей степени приходится согласовывать критические статьи с объектом критики. Главное правило для автора — не выходить за рамки фактов и реальных событий, быть в состоянии доказать правильность написанного.

Затем меня неожиданно попросили рассказать о конфликте в лаборатории, в результате которого из лаборатории ушли в другой отдел два сотрудника. Конфликт был пять лет назад, и сведения о нем Лифшиц и Лезненко несомненно

получили во время предварительных бесед с кем-то в институте. Я ответил, что два сотрудника представили на Международный конгресс в Москве тезисы с выводами на основании незавершенной работы. До открытия конгресса было далеко, и они надеялись доказать за это время то, что было уже сформулировано в тезисах как установленное. Мне это показалось неэтичным, и я, пользуясь правом заведующего лабораторией, остановил продвижение тезисов. Сотрудники стали протестовать, была создана комиссия из четырех других заведующих лабораториями. Проверив лабораторные журналы, она подтвердила факт фальсификации. После этого оба сотрудника выразили добровольное желание перейти в другой отдел, причем дирекция одного из них даже повысила, он из младшего стал старшим научным сотрудником.

Затем начались вопросы об истории написания и главным образом о причинах опубликования за рубежом книги по истории генетической дискуссии. Эти вопросы задавались вперемежку с другими, касающимися научной и публицистической деятельности обследуемого.

— Почему вы от экспериментальной работы перешли в последние годы главным образом в область обобщений?

— Как попал к переводчику экземпляр рукописи по генетической дискуссии?

— Знакомы ли вы с переводчиком лично, где и когда с ним встречались?

— На чем основано ваше мнение, что он дружественно относится к нашей стране?

— Какая может быть польза от публикации этой книги, ведь истина уже установлена?

— Как вы относитесь к себе, как ученому, считаете ли себя крупным ученым или нет?

— Есть ли у вас враги? Друзья?

— Чем занимались после увольнения, что делали для трудоустройства?

— Взаимоотношения с семьей? Как спите ночью? Что делаете перед сном? Часто ли болит голова?

— Не злопамятный ли вы человек?

— Почему стали заниматься публицистикой? и т. д.

При этом Лифшиц в самом начале разговора сказал, что врачи строго соблюдают конфиденциальность всех сведений, полученных в беседах с пациентами.

Я постарался спокойно ответить на все заданные вопросы, кроме таких, которые касались других людей, например, вроде того, кто читал мою книгу о международном сотрудничестве. Не перечислял я также своих друзей и врагов, потому что вообще не отношу никого к разряду «врагов», а тем более «личных врагов». Вообще принцип деления людей на друзей и врагов по любому — социальному, религиозному, расовому, национальному или личному признаку считаю вредным для современного общества.

Сплю я нормально, голова не болит, работу по международному сотрудничеству ученых еще не завершил и поэтому нигде не собирался пока публиковать, не злопамятен, считаю себя ученым средних возможностей, многие мои коллеги и друзья к этому же возрасту достигли в науках значительно больших успехов, публицистикой в прямом понимании этого термина я вообще не занимаюсь. Если говорить точно, то в круг моих интересов входит история, популяризация и социология науки, что вполне совместимо с основной профессией. Никакого перехода от экспериментальной работы к теоретической не было и нет, теоретические проблемы интересовали меня всегда. Без разработки теоретических проблем и без обобщений невозможно вести и экспериментальную работу. С переходом в Институт медицинской радиологии теоретическая работа приобрела несколько больший вес по вполне понятным причинам. В Москве до 1962 года я был рядовым научным сотрудником, в Обнинске стал руководителем лаборатории и соответственно руководителем ряда тем.

Такими примерно были ответы на некоторые вопросы.

После допроса в комиссии мне разрешили свидание с приехавшей в Калугу женой и двумя друзьями из Москвы. Вместе с ними был брат, но он вначале решил разыскать Лифшица. Я просил друзей срочно выяснить все правовые вопросы и инструкции, касающиеся психиатрических госпитализаций.

В воскресенье 31 мая меня пригласили на вторую «главную комиссию». Кроме трех уже известных мне калужских врачей в комиссию входил солидного вида мужчина, который был представлен мне как профессор Шостакович Борис Владимирович. На мой вопрос: «Где вы работаете?» — он ответил: «В институте судебной психиатрии имени Сербского».

— Чему я обязан включением в комиссию судебного психиатра? — спросил я у Лифшица.

— Борис Владимирович приехал сюда не как судебный психиатр, а как консультант по приглашению больницы,— ответил Лифшиц.

Затем комиссия начала беседу. Задавал вопросы главным образом Шостакович, интересовался в основном тем же. Шостакович, как выяснилось, читал варианты моих работ, которые были показаны и Лифшицу. Но он, по-видимому, знал и несколько отрывков из второй и третьей глав, о которых вчера Лифшиц не имел никакого понятия. На мой вопрос, где они познакомились с этой работой, психиатры предпочли не отвечать. Лифшиц только буркнул: «Наверное, не в «самиздате». Затем он задал еще один «психиатрический» вопрос:

— Вы показывали мне дома свою книгу «Подъем и падение Лысенко». Там, я заметил, есть фотография автора. Откуда издательство могло получить ее?

— Переводчик — мой старый друг. Я веду с ним переписку уже почти 10 лет и посылал по почте простыми и заказными письмами много разных фотографий, в том числе и своих. У меня дома есть много фотографий профессора Лернера и американских генетиков, которые он мне тоже посылал по почте. Высылка портретных фотографий по почте не требует никаких разрешений.

Беседа с комиссией показывала, что Шостакович был подготовлен к своей роли заблаговременно, и сюжет сценария, следовательно, есть и в Москве. Прочитать две достаточно толстые рукописи в Калуге в воскресенье утром он, конечно, не мог. Было также ясно, что какой-то обязательный минимум вопросов, касающихся обеих работ, психиатры получили от внешней инстанции. Поэтому Шостакович повторил эти вопросы. Он, может, и не знал, что сходные вопросы задавали уже вчера. Однако не исключено, что применялся обычный следовательский прием — обнаружение несоответствия в ответах.

Институт судебной психиатрии имени Сербского уже давно приобрел репутацию учреждения, способного выполнять не только медицинские, но и карательные функции по политическим мотивам. Психиатрические расправы по указанию немедицинских инстанций стали для этого института обычным делом. Если определение вменяемости при правонарушениях уголовного типа обозначаются как «психиатрическая экспертиза», то подобного рода медицинское действие по политическим обвинениям было обозначено термином «спецэкспертиза». Только недавно, за один-два месяца до собственных психиатрических приключений, мне удалось прочитать дневник бывшего генерал-майора П. Г. Григоренко, которого институт имени Сербского приговорил к содержанию в тюремно-психиатрической больнице на неопределенный срок.

Григоренко был арестован в Ташкенте по совершенно нелепому обвинению, но для открытого суда материалов явно не хватало. Тогда было решено устроить психиатрический суд. Однако комиссия психиатров в Ташкенте признала П. Г. Григоренко вполне вменяемым, и тогда его повезли в институт имени Сербского. Здесь более опытная в политических делах комиссия с участием директора Г. Морозова и заведующего отделением «спецэкспертизы» Д. Лунца пересмотрела

решение ташкентских психиатров и вынесла решение о невменяемости, после чего закрытый суд в отсутствие обвиняемого приговорил Григоренко к принудительному лечению в тюремно-психиатрической больнице строгого режима. Там он и находится уже второй год. Между тем достаточно прочитать его дневник, чтобы понять: это вполне здравомыслящий человек, честный, прямой и смелый в суждениях.

Таким образом появление в калужской комиссии работника института имени Сербского в роли председателя нельзя было считать случайностью.

Беседа продолжалась больше часа. Воскресенье — обычный для больницы день свиданий с родственниками и друзьями, и, выйдя из кабинета, я был очень рад, увидев в комнате для свиданий академика Б. Л. Астаурова, который приехал в Калугу вместе с моей женой и В. Д. Дудинцевым. С Б. Л. Астауровым я был знаком давно, около 15 лет, познакомились мы задолго до того, как он стал академиком, в период, когда генетики считались идеалистами, реакционерами и еще черт знает кем. Я кратко рассказал гостям о беседе с новой комиссией, и они, естественно, выразили желание поговорить с главным врачом.

Вышла к приехавшим Г. П. Бондарева, сказала, что Лифшиц должен срочно уехать в Москву. Однако через час, после повторной просьбы академика Б. Л. Астаурова, главный врач согласился на беседу. Но сообщить точное решение отказался и никакого обоснования применению насилия не дал. Туманно намекал, что «накапливались материалы». На утверждения жены и друзей о том, что за много лет они не обнаруживали у нынешнего пациента никаких отклонений от нормы, ссылался на то, что установить «начальные стадии заболевания может только опытный психиатр». Однако на прямые вопросы о характере «общественной опасности» он старался не отвечать. Судя по объяснениям Бондаревой и Лифшица, комиссия не обнаружила резких отклонений и нарушений психики, но сочла целесообразным продлить наблюдение в условиях больницы еще на несколько дней. Жена, сообщавшая мне в этот же день все подробности, сказала также, что сюда в больницу, в Прокуратуру СССР и в Министерство здравоохранения СССР поступило уже много телеграмм с протестом против моего незаконного насильственного заключения.

Уклончивое поведение Лифшица в вопросе о диагнозе и сроках выписки было, конечно, понятно. По его разъяснениям еще в тот день, когда он явился с милицией ко мне на квартиру, было очевидно, что больница могла удерживать на подобном обследовании только три дня. По-видимому, этот срок был установлен какой-то инструкцией. Последним, третьим днем был понедельник. Поэтому завтра Лифшиц и Шостакович будут с утра докладывать свои выводы авторам сценария и вместе с ними формулировать окончательное решение. Было, однако, ясно, что речь может идти только о «начальных формах», «отклонениях» и т. п. При таких формулировках насильственная госпитализация, несомненно, не предусмотрена, ибо тогда почти любого гражданина можно было бы упрятать в психбольницу. Поэтому не было исключено, что в понедельник им придется меня выписать. Если выписку отложат, то жена направит во вторник протест министру здравоохранения СССР и Генеральному прокурору СССР по поводу нарушения правовых норм и существующих инструкций и с требованием немедленного прекращения насильственной госпитализации.

Окончание следует

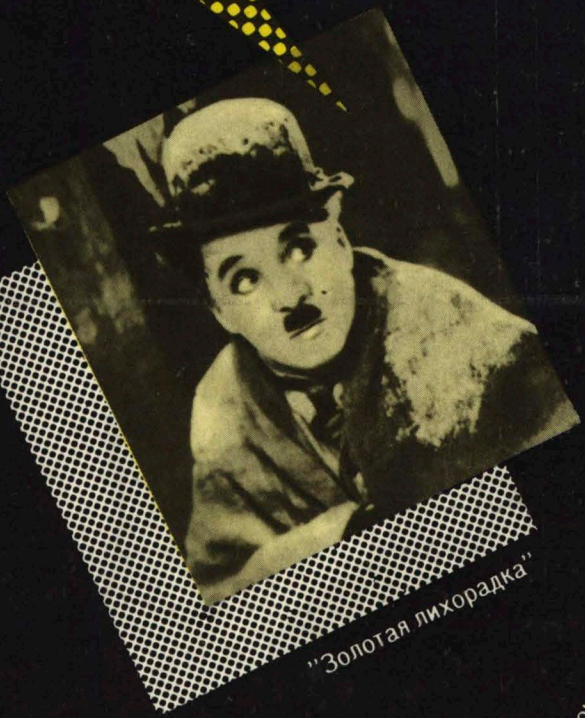
Поправка:

В «ИК» № 1, 1989, на с. 155 пропущены три строки. Текст надо читать следующим образом:

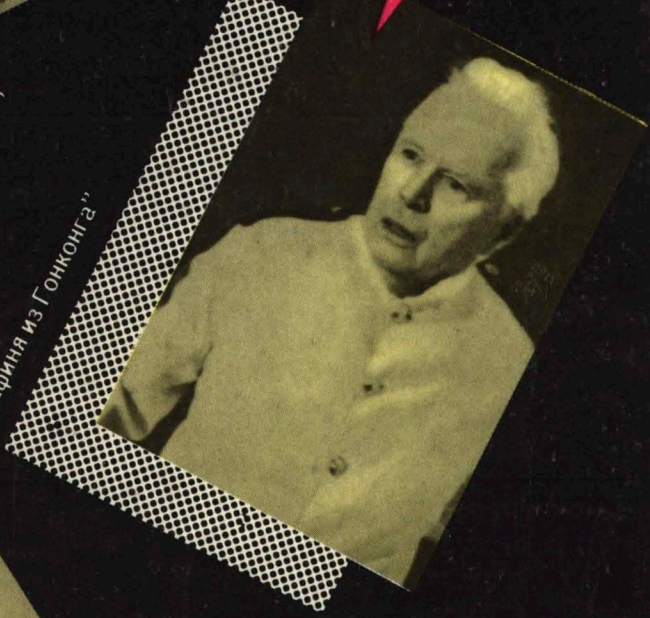
«Тихо... идет съемка» ("Silence... on tourne"), реж. Р. Кожжио. *1977:* «**Кружевница**» ("La dentellière"), Швейцария — Франция, реж. К. Горетта; «Индейцы еще далеко» ("Les indiens sont encore loin"), в Швейцарии; к/м фильм «Свидание» ("Rendes-vous"). *1978:* «Виолетта Нозьер» ("Violette Nozière"), реж. К. Шаброль, приз за роль на МКФ в Канне; «Сестры Бронте» ("Les soeurs Bron-

и далее по тексту.

ЧАРЛЗУ СПЕНСЕРУ ЧАПЛИНУ СТО ЛЕТ



"Золотая лихорадка"



"Графиня из Гонконга"

"Мсье Верду"

Индекс 70402 Цена 1р 30к

ИСКУССТВО КИНО

В следующей книжке журнала мы познакомим вас с первыми лауреатами впервые присужденного советского "Оскара".

"Все неразрешенное – запрещено" -- так будет называться архивное разыскание Валерия Фомина на тему деятельности Госкино недавних лет.

Вы прочтете неизвестные стихи о кино Бориса Слуцкого, интервью Годфри Реджио, режиссера всемирно известного фильма "Коянискацци" ("Суматошный мир") о новых работах этого своеобразного художника.

В заключение номера – вторая часть извлеченного из "самиздата" 70-х годов репортажа Жореса и Роя Медведевых "Кто сумасшедший?".

Напоминаем: подписка на журнал "Искусство кино" принимается без ограничений на нынешний и будущий годы.

4 89